

PARA GRADOS ACADÉMICOS DE LICENCIADOS (TERCER NIVEL)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, **ISADORA GABRIELA PONCE BERRÚ**, C.I. 1716605314 autor del trabajo de graduación intitulado: **"Expresión estética y mestizaje en la obra de Luis Humberto Salgado"**, previa a la obtención del grado académico de **SOCIOLOGÍA CON MENCIÓN EN CIENCIAS POLÍTICAS** en la Facultad de **Ciencias Humanas**:

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de sitio web de la Biblioteca de la PUCE el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de Universidad.

Quito, 11 de Febrero del 2014



ISADORA GABRIELA PONCE BERRÚ

C.I. 1716605314

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE SOCIOLOGÍA Y CIENCIAS POLÍTICAS

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
SOCIÓLOGA CON MENCIÓN EN CIENCIAS POLÍTICAS

*Expresión estética y mestizaje en la obra de Luis
Humberto Salgado*

Isadora Ponce Berrú
DIRECTORA: Natalia Sierra Freire

Quito, Febrero 2014

ÍNDICE

	Pág.
1. Introducción.....	1
2. Capítulo I: La música como una expresión estética.....	7
1.1 La música como una expresión estética desde Teodoro Adorno.....	7
1.1.2 La Obra de Arte y su relación con el artista/compositor.....	11
1.2 Formas musicales europeas.....	12
1.2.1 Música Académica.....	12
1.2.1.1 <i>El Barroco</i>	13
1.2.1.2 <i>El Clasicismo</i>	14
1.2.1.3 <i>El Romanticismo</i>	15
1.2.1.4 <i>Movimientos de Vanguardia</i>	15
1.2.1.4.1 <i>El Dodecafonismo</i>	16
1.3 Música Indígena.....	16
1.4 Música mestiza.....	19
3. Capítulo II: Teorías de Mestizaje.....	25
2.1 La teoría del Barroco.....	25
2.1.1 La modernidad y el capitalismo.....	27
2.1.2 El <i>ethos</i> Barroco y el hombre Barroco.....	29
2.2 La heterogeneidad negativa.....	33
2.2.1 Construcción del sujeto Latinoamericano.....	33
2.2.1.1 Autoconstrucción del mestizo.....	37
2.2.1.1.1 <i>Intento del mestizo como síntesis armónica</i>	37
2.2.1.1.2 <i>Búsqueda de la voz propia</i>	38
2.2.1.1.3 <i>El sujeto heterogéneo</i>	41
4. Capítulo III: Contexto histórico-social y artístico del autor.....	43
3.1 Contexto histórico social del Ecuador (1985-1960).....	43
3.1.1 La Revolución Liberal (1895-1912).....	43

3.1.2 El periodo Plutocrático (1912-1925): Consolidación y crisis de la oligarquía liberal.....	45
3.1.3 Inestabilidad Política (1925-1944).....	46
3.1.4 Periodo Populista y de estabilidad política (1944-1960).....	49
3.2 Contexto artístico musical.....	51
3.2.1 Situación de la música en el siglo XIX.....	51
3.2.2 Siglo XX.....	53
3.2.2.1 <i>El Movimiento Nacionalista</i>	53
3.3 Reseña biográfica del autor.....	55
3.3.1 Catalogo del Obras del autor.....	58
5. Capítulo IV: El mestizaje en la obra de Luis Humberto Salgado.....	69
4.1 Autoconstrucción del mestizo.....	69
4.1.1 Apología de lo Andino.....	70
4.1.2 Polifonía de voces: un sujeto positivo.....	77
4.1.3 Polifonía de voces: heterogeneidad de un sujeto negativo.....	85
6. Conclusiones.....	103
7. Bibliografía.....	110
8. Anexos.....	112

INTRODUCCIÓN

La música, a diferencia de otras artes, ha sido una de las expresiones estéticas menos trabajadas por la Sociología. Si bien se han realizado estudios sociológicos sobre la música, existe muy poca investigación en lo que respecta al papel que ha jugado la música en la historia del Ecuador y los procesos sociales históricos que se encuentran inmersos en ella. Al igual que la pintura y la literatura, el desarrollo de la música en el Ecuador ha sido consecuencia y reflejo de los procesos y las problemáticas sociales, es por esto que el estudio de la música desde un enfoque sociológico es fundamental.

Luis Humberto Salgado es uno de los músicos más importantes y enigmáticos del Ecuador, su interminable lista de composiciones -aunque la mayoría de ellas inexistentes en nuestra historia- revelan un mundo interior: caleidoscopio, heterogéneo y conflictivo, tejido de subjetividades que traducen mediante su lenguaje particular una visión de la sociedad de la que es parte.

Por medio de los sonidos Salgado dibuja paisajes, cargados de colores, temperaturas y sentimientos; sus melodías viajan por caminos diversos: desde el silencio del páramo, la alegría del danzante hasta la disonancia de una modernidad desigual y contradictoria. Su música refleja el entrelazamiento armónico y conflictivo de dos universos simbólicos distintos, el mestizaje como un proceso complejo del cual nacen formas y voces propias, que da lugar a una música polifónica en la que cohabitan las distintas y heterogéneas voces del mestizaje.

La música de Salgado sale del mundo empírico, del Ecuador de los años 30 hasta los 60, representa la vivencia del artista: sus preguntas, sus conflictos, su búsqueda por una voz propia, por un arte que se enfrente cara a cara con la realidad: que devele, critique y cuestione a una sociedad desigual, racista, clasista y capitalista, sin negar sus contradicciones sino al contrario, expresándolas en su propia forma y elevándose sobre ellas

Lo que se pretende en esta disertación es observar el mestizaje en la obra de Luis Humberto Salgado, cómo se entrelazan, se conjugan, se amalgaman dos universos socio-culturales distintos

y dan lugar a una forma de expresión estética, es decir, a una música propia en la que subyacen distintas voces que viven en el mestizaje y que construyen al sujeto mestizo. Las obras que se utilizarán para el presente análisis son: *Suite Atahualpa* o *El ocaso de un imperio*, *Mosaico de aires nativos* y *Sanjuanito futurista*

Para poder realizar la interpretación del mestizaje en la obra de Salgado, es necesario partir de la comprensión de la música como una expresión estética, para ello nos apoyaremos en la teoría estética de Adorno. El cual sostiene que la música es semejante al lenguaje en tanto que sucesión organizada de sonidos articulados que dicen algo humano y dicha sucesión se encuentra relacionada con el lenguaje de las cosas, con el material y su transformación histórica a través de la técnica. Lo cual le confiere un carácter dual a la obra de arte: como creación autónoma y como producto social, las cuales se encuentran en comunicación sin perder su autonomía.

Esta concepción de la obra de arte nos permite entender la obra no solo como una expresión sensible individual exteriorizada, sino también como un producto social. Una respuesta a las preguntas que a su vez abre más preguntas y pone algo nuevo en el mundo, saca a luz los elementos que están reprimidos tanto en el sujeto como en la realidad, en el caso de la música de Salgado: lo indio, lo mestizo y lo popular que hasta entonces se encontraba negado en la esfera de la música académica, que reflejan el mestizaje como un proceso cultural complejo.

El mestizaje en América Latina, a diferencia de otros lugares, tiene una importancia particular, al ser abordado desde el discurso social y cultural adquiere un carácter explicativo-analítico que da cuenta de los procesos sociales y sus problemáticas. Si bien existen varias y diversas lecturas sobre este fenómeno, para el presente trabajo se utilizarán dos enfoques del mestizaje: el primero se refiere al mestizaje como una síntesis de carácter positivo desde la teoría del Barroco de Bolívar Echeverría, y el segundo desde la heterogeneidad problemática de carácter negativo desde la Heterogeneidad negativa de Cornejo Polar.

Se han seleccionado estos dos enfoques por dos razones: primero porque los dos son una lectura cultural del mestizaje que permite comprender al mestizaje como una proceso cultural heterogéneo; y segundo porque al ser dos lecturas opuestas entre sí en el resultado del mestizaje, proporcionan una mayor amplitud para el análisis de la obra, ya que al ser este trabajo una

interpretación comprensiva del mestizaje en la obra de Salgado no se puede encasillar de antemano una sola corriente porque lo que se busca es ver y comprender la manifestación de este proceso.

El mestizaje para Echeverría es un proceso exclusivamente cultural. Entendiendo a este como homogeneidad por un lado y ruptura por otra, es la dimensión política del proceso de vida social, *“la actividad que reafirma en término de la singularidad, el modo en cada caso propio en que una comunidad determinada –en lo étnico, lo geográfico y lo histórico- lleva a cabo el conjunto de las funciones vitales, reafirmación de la “identidad” o el “ser en sí mismo” de la “mismidad” o “ipseidad” del sujeto concreto, que lo es también de la figura propia del mundo de vida, construido en torno a esa realización”*(Echeverría B. , 1988, pág. 40).

La reproducción de la vida humana es un proceso de formación de un producto lleno de códigos que muestra un mensaje, este mensaje es la forma misma de ese producto que será descifrado cuando la sociedad lo consuma, este proceso de producción/consumo implica una transformación constante del mismo código, códigos que al mismo tiempo que dan la posibilidad de producir/consumir significaciones son una entidad alterable y abierta a transformaciones. A este proceso que Echeverría lo denomina como codigofagia nos permite entender a la música de Salgado como este producto de códigos, como un lenguaje que se encuentra en confrontación permanente, en la que su código se halla con las posibilidades de su constitución y su vigencia, en un proceso en que este se transforma al mismo tiempo que se realiza.

La cultura como hemos visto se encuentra en un proceso continuo de codigofagia que se determina y se replantea de acuerdo con las condiciones históricas en las que aparece. De esta forma el comportamiento social funciona como una morada, a la cual Echeverría lo llama *ethos histórico*, es un principio de organización de la vida social y de construcción del mundo de la vida que pretende la puesta en práctica de un estrategia que hace vivible lo invivible, la propia contradicción humana que constituye su condición.

El *ethos* Barroco no afirma ni asume la modernización en marcha, nos sacrifica el valor de uso pero tampoco se revela contra la valorización del valor, toma valor de una manera absurda y paradójica, una huida escapista vivir otro mundo dentro de este mundo. El comportamiento

manifestado en la figura de la Malintzin (esta representa la primera figura del mestizo): el no someterse ni rebelarse, o a la inversa en someterse y relevarse al mismo tiempo, llevan que la única salida que no termina en el suicidio es la elección del “tercero excluido”.

El concepto que utiliza Echeverría para entender al interprete como interlocutor entre dos partes, entre dos códigos heterogéneos, no solo consiste en ser un traductor de la lengua de ida y vuelta, sino en ser el mediador de un entendimiento entre dos hablas, en construir un texto común para ambas donde haya comprensión y entendimiento. Será utilizado para entender a Salgado como el compositor, el interprete que crea un lenguaje una música que *“conecta entre sí a las dos simbolizaciones elementales de sus respectivos código”* (Echeverría B. , 1988, pág. 40). Lo que en términos de Echeverría corresponde a la figura del tercero excluido que será la elección del mestizo para poder sobrevivir y vivir las contradicciones del mundo capitalista.

Por otro lado, la otra lectura del mestizaje corresponde a una lectura que comprende al mestizaje como un fenómeno en conflicto que no puede cerrarse ni lograr la síntesis, sino que es visto como un fenómeno heterogéneo que está en continua lucha interna, es un conflicto que no puede lograr una síntesis por lo tanto es negativo. Cornejo Polar nos brinda una visión negativa des el mestizaje *“el mestizaje –que es la señal mayor y la más alta apuesta garcilasista a favor de la armonía de dos mundos- termina por reinsertarse (...) en si condición equívoca y precaria, densamente ambigua, que no conviene la unión en armonía sino –al revés- en convivencia difícil, dolorosa y traumática”* (Cornejo Polar, 1994, pág. 99).

Desde Cornejo Polar utilizaremos la categoría de la heterogeneidad para comprender la música como ese resultado del encuentro de dos mundos, donde coexisten distintas formas, tiempos y voces que definen al mestizo. Cornejo Polar analiza la construcción del mestizo desde los diferentes discursos de la literatura que revelan grietas y dan lugar a una narración polifónica donde surgen las distintas y heterogéneas voces que habitan en el mestizaje. Desde nuestro trabajo, utilizaremos la música como estos discursos fundantes del mestizo, donde aparece el mestizaje como un forzoso, difícil y doloroso proceso que nunca llega a una síntesis verdadera.

El marco metodológico que se utilizará en el presente trabajo es la hermenéutica, entendida en términos generales como la teoría y la práctica del entendimiento y en términos particulares como la interpretación de textos, acciones, etc. En este caso, partiremos de la música de L. H Salgado como eje central de la investigación desde la cual se realizará un ejercicio de comprensión utilizando las dos teorías del mestizaje mencionadas anteriormente para la interpretación de la obra musical. No obstante para tener una mejor comprensión de la manifestación del mestizaje en la obra de Salgado es necesario ligarlo a al contexto historio social-musical de la época. Las técnicas que se utilizaran son: revisión bibliográfica, análisis musical de las obras seleccionadas y entrevistas a músicos sobre el compositor.

Es necesario remarcar que dentro de las técnicas utilizadas el análisis musical corresponde al estudio de las partituras desde el conocimiento musical de la forma y la armonía de la música académica. Analizar la estructura, la armonía y el tratamiento de la música desde la academia implica que la música es vista y llevada a la estructura de occidente, es decir, a la racionalización de la música por medio de la teoría musical de los distintos periodos de la música académica donde la música es una disciplina de estudio que se encuentra construida por una lógica racional, con leyes y normas que permiten su elaboración, estudio y comprensión. Es desde este espacio de racionalización que comprendo a la musical de Salgado, y es a partir de este donde aparecen amalgamamientos, irrupciones, transformaciones que serán interpretados desde la lectura sociológica del mestizaje. Es por ello que la comprensión total del presente trabajo es compleja ya que requiere de conocimientos musicales académicos y como se podrá ver a lo largo del trabajo el estudio de la música académica ha sido y sigue perteneciendo un grupo muy reducido de la sociedad.

Para llevar a cabo el análisis del mestizaje en la obra de Salgado el trabajo se estructurará de la siguiente manera. En el primer capítulo se desarrollará la música como una expresión estética, lo cual permitirá entender a la música y a la obra de arte desde una perspectiva teórica; en este mismo capítulo se explicará brevemente las diversas formas musicales: europeas, indígenas y mestizas, para una mayor comprensión de la obra musical.

En el segundo capítulo se abordaran las dos teorías del mestizaje: La teoría del Barroco de Bolívar Echeverría y la Heterogeneidad negativa de Cornejo Polar. Las cuales permitirán una

mayor comprensión teórica de este fenómeno como un proceso cultural heterogéneo. En el tercer capítulo se realizará un breve contextualización histórica y artística del Autor, lo cual permitirá mostrar la influencia del contexto social del Ecuador en ese periodo para que se haya desarrollado la obra de Salgado junto con otras expresiones como el indigenismo en la pintura y en la literatura, al igual que la influencia del nacionalismo en desarrollo de la obra de Salgado.

Y finalmente, en el cuarto capítulo se muestra el análisis del mestizaje desde algunos conceptos tanto del barroco como de la heterogeneidad negativa a manera de una autoconstrucción del mestizo en la obra de Salgado, donde se puede observar la manifestación de las formas musicales: mestizas, andinas y europeas.

CAPÍTULO 1: LA MÚSICA COMO EXPRESIÓN ESTÉTICA

1.1 La música como expresión estética desde Teodoro Adorno

La música al igual que otras artes es una expresión estética creada por el hombre a lo largo de la historia. Todas las sociedades han desarrollado este tipo de expresión sensible, la cual se ha manifestado de diversas maneras dependiendo de la sociedad a la que pertenezca diferenciándose en su estructura y en su función.

En el presente trabajo se comprenderá a la música desde el espacio de la música académica, es decir, desde la esfera que se crea a partir de la modernidad donde las artes son llevadas a una esfera aparte y se entiende las diversas expresiones sensibles desde la razón. Todas las disciplinas artísticas, en este caso la música debe ser entendida desde una lógica racional, es el racionalismo el que crea las leyes, formas, estructuras y armonías de la música tonal, las cuales se reflejan a lo largo de sus distintos periodos. De tal manera que la música académica es toda aquella que responde a esta lógica racional y requiere un alto grado de estudio en su composición, interpretación y comprensión. Dentro de este espacio la música juega un papel mucho más individual que colectivo, no pretende una comunión con la comunidad ni la manifestación de ésta a través de la música, sino más bien se consagra como una esfera aparte donde el compositor como individualidad manifiesta por medio de la sensibilidad y la estética su forma de ver el mundo.

Existen varios enfoques para comprender la música como expresión sensible, la estética y el pensamiento romántico posicionaron a la música como el arte por excelencia, otorgándole un carácter superior sobre las demás artes por su condición a conceptual y a lingüística. La música bajo este enfoque idealista se presenta como lenguaje del sentimiento en sí, como la expresión directa a través de los sonidos, los cuales se manifiestan como espiritualidad abstracta que trascienden lo material. Lo sonoro es el juego libre de las ideas que se acerca a la totalidad, es *“el arte que manifiesta la interioridad abstracta y espiritual del sentimiento”*(Hegel, 1997, pág. 152), que capta la esencia del Absoluto.

Si bien el enfoque hegeliano (idealista) ha predominado en la estética para entender la música y la obra en sí. Para la presente investigación partiremos de comprender la música como una expresión estética desde la teoría de Adorno. Para Adorno *"la música es semejante al lenguaje en tanto que sucesión temporal de sonidos articulados, que son más que mero sonido. Dicen algo, a menudo algo humano. Y lo dicen de modo tanto más enfático, cuando más elaborada es la música."*(Adorno, Sobre la Música, 2000, pág. 25). Esta sucesión de sonidos es análoga no sólo como textura organizada de sonidos sino en la manera de su articulación concreta dentro de una estructura lógica de frases que incluye melodía, ritmo y armonía. Esta lógica de sucesión que organiza desde el todo hasta cada sonido está relacionada con el lenguaje de las cosas, con el material y con su transformación histórica a través de la técnica.

La semejanza entre música y lenguaje no es una tesis nueva y ha sido sostenida por varios autores como Benjamin, Guy de Chabanon, Heidegger, entre otros. Sin embargo lo importante de la tesis Adorniana es que ésta sostiene que la semejanza no siempre ha sido de la misma clase, es decir, la relación entre música y lenguaje ha variado dependiendo del tiempo al cual esta pertenezca.

Para Adorno hasta el siglo XIX la música había tenido un carácter afirmativo: Bach, Mozart, Beethoven, las formas tradicionales conocen la frase, el sintagma, la puntuación donde las voces se elevan y decaen y hacen hablar a la música sin palabras emparentándola con el lenguaje comunicativo (Adorno, Sobre la Música, 2000, pág. 18). La música tradicional burguesa mediante su armonía busca la identidad del todo, reflejar una sociedad sin clases basada en las promesas liberales. El arte hasta el siglo XIX nos muestran lo no existente como lo existen *"la consecuencia es presentarnos algo que no es empírico como si lo fuera. Y no es difícil sacarla, porque el origen es ciertamente lo empírico"*.(Adorno, Teoría Estética, 2002, pág. 34)

A diferencia de la música del siglo XX, la *"nueva música"* como la denomina Adorno rompe y tiene que romper con la comunicación hasta negarla, por consecuencia su relación con el lenguaje cambia; *"el arte nuevo trabaja en la transformación del lenguaje comunicativo en otro mimético"* (Adorno, Sobre la Música, 2000, pág. 18). La nueva música no es una pura imitación sino una consecuencia de lo social de tal manera que surge como respuesta a la

realidad y a sus contradicciones. *"El arte nuevo se toma en serio lo empírico, al estar doblado sobre su desmesurada carga, que la ficción pierde todo atractivo"*(Adorno, Teoría Estética, 2002, pág. 34).

La nueva música al cambiar la relación del lenguaje comunicativo al mimético se enfrenta con la realidad cara a cara, esta vez, sin negar las contradicciones sino expresándolas en su forma y elevándose sobre ellas. Posicionando al dolor y a la soledad como característica del nuevo lenguaje; descomponiendo, fragmentando y negando lo existente. Rompiendo con este sentimiento negativo de la realidad la forma tradicional.

Es por esto que el arte nuevo o arte contemporáneo está en contacto con la tradición no en su continuidad sino en su ruptura *"la fuerza de lo antiguo es la que empuja hacia a lo nuevo porque necesita de ello para realizarse en cuanto antiguo"*.(Adorno, Teoría Estética, 2002, pág. 38)

Este nuevo lenguaje negativo en la música se consolida en la disonancia, la cual es entendida como desgarramiento y colisión de las estructuras tradicionales. La disonancia pone en tensión la consonancia, característica de la armonía clásica, y se transforma en un tipo de unidad en la cual todos los sonidos tienen cabida sin la superioridad de ciertos tonos, es decir, todos los tonos individuales del acorde se unen para configurar el acorde, pero dentro de esta configuración acórdica todos los tonos se distingue como individuales(Adorno, Filosofía de la Nueva Música, 2002, p. 88). Destruyendo de esta manera el concepto del goce artístico constitutivo del arte tradicional.

La música, al igual que todas las artes es objetivación del tiempo, los fenómenos musicales y su estructura se determinan mediante una organización temporal empírica. No obstante toda obra de arte busca su propia identidad, su trascendencia en este. La temporalidad de la música a aquello por lo cual ésta se convierte en algo que sobrevive independientemente otorgándole su carácter autónomo y atemporal.

La música, sea cual fuesen su periodo histórico, tiene la capacidad liberadora de sacar a luz los elementos que están oprimidos tanto en el interior del sujeto como en la realidad empírica, ofreciendo al individuo la posibilidad de liberarse por medio de los sonidos, en

contradicción con la falta de libertad de la totalidad. La música al igual que todas las artes posee el carácter enigmático: el decir algo que se entiende y sin embargo no se entiende (Adorno, 2000, pág. 36). En términos Heideggerianos sería el abrir y cerrar de la obra de arte, te devela y al mismo tiempo te oculta, *"las obras de arte son, como todos los sedimentos del espíritu objetivo, la cosa misma. Son la esencia social oculta, citada como manifestación"* (Adorno, Filosofía de la Nueva Música, 2002, p. 131).

Esta capacidad del arte de develar y al mismo tiempo ocultar se debe a su relación con lo empírico. Toda obra de arte busca la identidad consigo mismo, *"identidad que en la realidad empírica, al ser un producto violento de una identificación impuesta por el sujeto, no la llega a conseguir"* (Adorno, Teoría Estética, 2002, pág. 12). Es por ello que la obra de arte hace una separación de la realidad empírica para moldear el todo y las partes, logrando así su identidad y autonomía en el ordenamiento de sus propios elementos.

Las obras de arte son imitaciones de la realidad, aportando a ésta lo que afuera le está negado, liberándolo de la experiencia exterior y cosista. Las obras hacen salir a la superficie lo oculto, los insolubles antagonismos de la sociedad capitalista ya no pueden ser aceptados. La obra de arte, en este caso, la música expresa a través de su material la forma social; las contradicciones de una sociedad capitalista que recaen en la forma económica, que instauran al sufrimiento, al dolor y a lo fragmentario como lenguaje principal.

De esta manera las obras de arte son respuestas al mundo empírico, nacen de él, pero como vimos anteriormente, crean un mundo con esencia propio contrapuesto al primero, que cuestionan, critican y que sacan a luz los elementos ocultos; las contradicciones del capitalismo: la violencia, la pobreza, la soledad, etc.; con un lenguaje estético convierte al dolor en algo bello, abre mundos cargados de nuevos significados que le proporcionan al sujeto un espacio de liberación.

1.1.2 La Obra de Arte y su relación con el artista/compositor

Las obras de arte son una recreación de una parte del mundo, *"nacen del mundo empírico y crean otro mundo con esencia propia y contrapuesto al primero, como si este tuviera consistencia ontológica"*(Adorno, Teoría Estética, 2002, pág. 8). Representan la vivencia del artista y lo que su espíritu puso en ella, se encuentran tejidas con subjetividad y traducen mediante su lenguaje particular una visión del mundo común, de la sociedad en la que vive.

Como dice Matisse *"Cada obra es un conjunto de signos, inventados durante la ejecución y dictados por las necesidades del contexto. Desligados de la composición para la que fueron creados, estos signos no tienen sentido alguno.... El signo tiene vida propia en el momento en el que yo lo empleo y para el objeto del cual participa"*(Matisse, 1978, pág. 41). De esta forma se comprende que tanto el artista como su obra se encuentran en un momento histórico dado confiriéndole un carácter dual a la obra de arte: por un lado, como creación autónoma; y por otro, como producto social, las cuales se encuentran en comunicación sin perder su zona de autonomía (Adorno, Teoría Estética, 2002, pág. 8).

Toda obra de arte es un instante, un momento que se detiene en el proceso, que pone algo nuevo en el mundo, que funcionan como respuestas a las preguntas y a su vez abre más preguntas. Es por ello que se encuentran en continua comunicación con el mundo empírico del cual da fe y toma su contenido, haciendo que la obra no sea simplemente la expresión de la subjetividad del artista sino también de la sociedad de la que es parte, del tiempo al que pertenece y del estado de la técnica y los materiales sonoros que posee el artista. Es por ello que el artista debe conocer a la perfección la técnica pasada y presente porque solo así su obra puede trascender en el tiempo.

Como hemos visto hasta aquí, el carácter dual de la obra de arte que plantea Adorno hace que esta sea un medio fascinante para poder visibilizar cualquier tipo de sociedad, sus elementos y sus contradicciones. De tal manera que para poder entender el mestizaje en la obra de Luis Humberto Salgado es necesario tener una breve idea de las formas musicales: europeas, indígenas y mestizas, que se manifiestan en su obra.

1.2 Formas musicales Europeas

Para la presente investigación nos enfocaremos sólo en las formas musicales europeas desarrolladas a partir del Renacimiento hasta principios del siglo XX. Hasta antes del Renacimiento la música estaba dividida en dos: por un lado, la música folclórica, es decir, la que era ejecutada por los trovadores los cuales oralmente difundían los cantos populares de cada región; y por otro lado, la música religiosa.

Antes de explicar las formas europeas que constituyen lo que conocemos como música clásica o académica, es necesario comprender que a partir del Renacimiento el arte en general va sufriendo una especie de quiebre con la sociedad, ya que hasta entonces la función del arte era fundamental para la sociedad. Para los griegos, los poetas eran los encargados de transmitir los valores y la religión, era la música por excelencia la cual cultivaba el espíritu, teniendo el arte la función educativa aquel periodo, eso explica que Platón expulsara a los poetas de su República. En la época Medieval, el arte y en especial la música y la pintura estuvieron íntimamente ligadas a la religión, no solo funcionaba como medio de evangelización y cultivo de la religión sino que también por su carácter religioso eran un medio de conexión con lo sagrado.

Con la entrada del Iluminismo el arte sufre un cambio fundamental en cuanto a su función y se lo abstrae a una esfera separada de lo social, causando una ruptura o un aparente “alejamiento” del mundo empírico. Como nos decía Adorno, las formas clásicas nos reflejan un mundo ideal que no es empírico como si lo fuese.

1.2.1 Música Académica

Si tuviéramos que dar un concepto exacto de la música académica, la mejor manera es relacionándolo con sus tres periodos principales: el Barroco, el Clásico y el Romántico. La música académica clásica o música tonal es: toda música que responde a una estructura y forma específica, y requiere de su estudio y un alto grado de complejidad en su composición e interpretación.

La música tonal nace en un nuevo mundo, lleno de nuevos ideales, tomando como escenario principalmente a Italia, Alemania, Australia, Francia y tardíamente a España, en una Europa que daba un gran salto a una nueva etapa: la “Modernidad”. El pensamiento racionalista ha encontrado su expresión en la música creando las leyes, formas, estructura y armonías de la música tonal.

Es el racionalismo, característico de la modernidad, el eje fundamental de la música académica el cual se refleja en todas las obras de los grandes compositores, desde Monteverdi, Bach, hasta Beethoven y Chopin. Sus composiciones, sustentadas en una armonía perfecta y una forma estructural específica, buscaban ser entendidas por su desarrollo en la forma y reflejar por medio de ellas una música atenta al pensamiento y a la palabra, a los ideales liberales de la sociedad burguesa.

1.2.1.1 El Barroco

El Barroco es un estilo artístico que se desarrolla en Europa, principalmente en Europa Occidental en el siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII. Musicalmente se llevó a cabo entre 1580 y 1750 y es considerado uno de los periodos más revolucionarios de la historia por la creación de nuevas formas musicales.

El termino Barroco ha sido un tema de discusión para los historiadores del arte, para E. d’Ors hay barroco “*allí donde encontramos reunidas varias intenciones contradictorias...es un estilo de cultura*”(Beltrando, 2001, pág. 294), estas “intenciones contradictorias” son el factor característico de la música del siglo XVII donde las antagonías crean su propia estética y se ven encarnadas en el lenguaje musical.

Es un periodo que se constituye por la mezcla entre lo religioso, que había sido el eje de la Edad Media, y el racionalismo y las ideas humanistas que instauró la Ilustración. Este estilo se encuentra en un juego continuo entre lo sagrado y lo profano, que se manifiestan en las cuatro grandes formas dramáticas desarrolladas en este periodo: la ópera, que se considera el género por excelencia de este periodo, aborda de manera intensa los temas del amor, la vida y la muerte; el oratorio, se muestra a servicio de la iglesia y corresponde a la música de la iconografía religiosa característica de este periodo, sin embargo le es difícil separar lo profano de lo sagrado; la

cantata y el motete, presentan del mismo modo esta doble orientación. En conclusión se podría decir que las fuerzas de las pasiones alcanzan lo sagrado en el arte dramático del Barroco (Beltrando, 2001, pág. 295).

La música se concibe como un sistema de niveles separados, agrupados por funciones: sostener, llenar y cantar. La primera función corresponde al bajo continuo, elemento característico del barroco que consiste en la parte instrumental en la sección grave que sostiene de forma continua las partes superiores; tanto a las voces superiores que se encargan de cantar la melodía, como a las voces intermedias que llenan el vacío entre el bajo y el canto. Esta forma horizontal de armonía es característica del Barroco y se la puede percibir en las obras de Bach, Vivaldi, Handel, entre otros.

1.2.1.2 El Clasicismo

El Clasicismo es un periodo musical que abarca desde 1750 hasta 1810, el cual busca restablecer la coherencia del lenguaje musical para lograr un equilibrio perfecto entre forma y contenido, y con ello alcanzar la universalidad del lenguaje musical. Como dice Quantz: *“Una música que es captada y reconocida como buena no sólo por su país... sino por muchos pueblos... debe, dado que se basa tanto en la razón como el sentimiento del sonido, ir más allá de toda discusión y ser considerada la mejor”*.

Para lograr dicho objetivo se tenía que rechazar todos los elementos del Barroco, uno de los cambios más importantes fue la transformación del tema, el tema en el clasicismo es breve, periódico, delimitado y se desarrolla de forma suelta y es fácil de captar a diferencia del Barroco. Este es uno de los elementos que le permite al clasicismo sostener sonoramente la tendencia a expresar el mundo como un ser bello, perfecto. Es por esto que la forma se eleva sobre el contenido, ya que la música por medio de su estructura transmite el sentido de perfección y refleja al hombre como ser armónico.

La música se caracteriza por ser brillante, alegre y delicada. Las melodías se constituyen con frescos; de 8 compases (divididas en dos periodos de cuatro), de 16 (8+8 compases) o de seis (3+3). Las melodías deben ser regulares y con tonalidades de preferencia en tonos mayores para que el sonido sea alegre y brillante, instaurando así una armonía vertical.

En este periodo la sonata y la sinfonía son las formas por excelencia y el piano y los instrumentos adquieren una posición fundamental, otro aporte de este periodo es el desarrollo de la música de cámara.

1.2.1.3 El Romanticismo

Movimiento que se surge en el siglo XIX y representa *“la aventura de la subjetivación del sonido: a la limpidez clásica se opone la oscuridad de un universo donde el alma yerra por caminos siempre diferentes”*(Beltrando, 2001, pág. 483).

Los medios por los cuales el autor refleja su subjetividad es lo característico de este periodo, los músicos románticos rechazan todo lenguaje previo para buscar su propio lenguaje que se encuentra en continua evolución, la originalidad se vuelve un criterio esencial y fundamental del nuevo estilo.

El sentimiento que se maneja en el romanticismo es el de la incompreensión, lo cual confirma la especificidad de cada compositor y su lucha contra la existencia, *“el artista romántico vive en un desgarramiento continuo y a menudo solo puede transmitir un clima de angustia y de lucha, desprovisto de todo carácter anecdótico”*(Beltrando, 2001, pág. 483).

Este estilo se caracteriza por las melodías de formas musicales de raíz popular, la música pretende narrar directa o indirectamente una historia. El interés y el gusto por la naturaleza empezaron a surgir y fueron de gran importancia para la temática de las composiciones. A nivel instrumental, el piano se convierte en el instrumento por excelencia. Desde este periodo se acepta el mecenazgo pero no la servidumbre, el artista se piensa como libre en sus composiciones asumiendo la responsabilidad como creador independientemente de la acogida de su sociedad.

1.2.1.4 Movimientos de Vanguardia

A principios del siglo XX, cuando la crisis de occidente ya era casi una realidad y se empezaban a sentir los primeros aires bélicos de la I Guerra Mundial, nace el concepto de “vanguardia” el cual se extiende en los terrenos de las artes. La finalidad de las vanguardias

musicales era matar toda influencia del “sueño romántico” y abrir camino construyendo las bases de la “nueva música” como reacción a los acontecimientos históricos.

Existen varios movimientos vanguardistas que fueron deconstruyendo las formas tradicionales, una de las primeras corrientes que cuestionaron la música tonal que hasta entonces había hegemonizado la estructura musical fue el dodecafonismo. Para el presente análisis, no profundizaremos sobre los distintos movimientos vanguardistas, solo veremos brevemente el dodecafonismo utilizado por L.H. Salgado.

1.2.1.4.1 El Dodecafonismo

Es una técnica que se desarrolla entre 1908 y 1923 por Arnold Shonberg en su búsqueda por una nueva estructura musical que no fuese tonal, es decir, que no dependiesen de las escalas tonales ni de su jerarquización armónica, pero que sirviera de armazón rígido para la construcción sonora. Esta corriente considera iguales a las 12 notas de la escala cromática, formando uno a varias series que cuenten con los 12 sonidos, las notas pueden utilizarse una después de otra como en las melodías o de forma simultánea como en los acordes, la disposición rítmica puede variar y se prohíbe la utilización de octavas.

1.3 Música Indígena

Sobre la música indígena anterior al periodo colonial se sabe muy poco, tal vez debido a que los distintos grupos carecieron de un sistema de notación musical. Los restos arqueológicos y la tradición oral son las únicas fuentes que nos dan a conocer cómo y qué función tenía la música en aquella época.

La variedad de instrumentos musicales hallados muestran su naturaleza acústica, la cual refleja a la naturaleza como el centro del material sonoro. La música surge de la tierra, el hombre imita los sonidos de la naturaleza: el viento, las aves, el agua, etc., utilizando su cuerpo como

primer elemento sonoro seguido de varios instrumentos, principalmente los ideófonos¹ y aerófonos², los cuales eran contruidos a base de materiales propios de las zonas. Para los instrumentos ideófonos se utilizaban: semillas, troncos, pieles de animales curtidas, lascas minerales y posteriormente metales; y para los instrumentos aerófonos o de viento se utilizaban: caña guadua, materiales vegetales huecos, huesos o plumas de ave.

Lo fundamental de la música es el vínculo con la sociedad, es decir, la función que esta cumple. La música y en general las distintas expresiones estéticas, lo que Europa denomina como arte, no se encuentran en una esfera aparte de lo social, están íntimamente ligadas en todos los ámbitos de la sociedad: procesos de producción, fiestas, rituales sagrados, etc. Desde el periodo formativo (6000-500 A. C) se sabe que las culturas: Valdivia, Machalilla, Chorrera, Cotocollao, entre otras, utilizaban la música en los rituales de la agricultura y producción. *“La música (cantos de sonajeros, silbatos, flautas de huesos, caracoles marinos o quipas, etc.) y las danzas, seguramente fueron usados en sus ritos propiciatorios de lluvia y producción de alimentos, para los enfermos y ritos espirituales, etc.”*(Godoy, 2005, pág. 19).

Posteriormente en el periodo de integración, la música siguió vinculada a los rituales de la vida y se desarrollaron más cantos por la unión de las distintas culturas, se incluyeron a demás de los cantos de producción, de guerra, de victoria, el de deleitar al ser amado o exaltar su belleza. La música tuvo un papel protagónico y de oficios en la estructura social, donde se crearon figuras como; *“el TaquiCamayoq, el que canta y hace bailar; el Paqui, cantor solista de la cosecha; el Quipero o bocinero; el Aravec o Aravicu, que pregona los cantos e historias de los antepasados, sus aspiraciones y tristezas”*(Godoy, 2005, pág. 33)

La música indígena se caracteriza fundamentalmente por ser música pentatónica. La pentafonía es un sistema de organización que se basa en una escala de cinco sonidos. El origen de esta escala es bastante antiguo, no sólo fue utilizada por los grupos indígenas en América sino por varias culturas como la griega, la china y la japonesa. La explicación de que su sistema se haya organizado en 5 sonidos tal vez se deba a que los músicos antiguos no tenían el concepto de

¹Los Instrumentosidiófonos son aquellos que su sonido es producido por la vibración de todo el cuerpo sonoro del instrumento, ya sea por un golpe directo o indirecto, por frotación , por punteo o por soplo del instrumento. Ejemplo: Tambores, maracas, xilófonos.

² Los instrumentos aerófonos son todos aquellos que su sonido es producido por una vibración en la columna de aire, es decir por soplo.

escala natural³, e intuitivamente o guiados por su sentido estético afinaban en el caso de los instrumentos de cuerda y de viento adecuaban su grosor y longitud entre los agujeros de manera para que produjeran un sonido más agradable al oído humano y semejante a los sonidos de la naturaleza.

Dentro de las ocho notas, el sonido más “puro” según los expertos musicales es la quinta, es decir, el intervalo de 3 tonos y medio entre dos notas, de esta forma los dos modos de escala pentafónica: tanto el mayor como el menor, se tratan de un intervalo de quintas. Para construir la escala pentafónica del modo mayor se parte de una nota base, por ejemplo: Do, iremos 4 quintas más arriba a partir de Do, teniendo como resultado:

Do ↗ Sol Sol ↗ Re Re ↗ La La ↗ Mi

Teniendo como resultado la escala pentatónica mayor de Do:

Do Re Mi Sol La Do

El modelo de intervalos de la escala mayor pentafónica es de: 1T-1T-1½T-1T-1½T,⁴ es decir, del modelo de escala mayor se suprime el 3ero y 7mo grado.

³ La música occidental está basada en la escala natural compuesta por 8 sonidos, bajo una estructura tonal se construye la escala de ocho sonidos, sea esta dentro de la estructura tonal (desarrollada en la Modernidad) o por los distintos modos griegos donde aparecen distintas escalas: eolia, lidia, mixolidia, etc. Constituidas igualmente por ocho sonidos

⁴Utilizamos la T como abreviación de Tono, tono es la unidad de medida entre nota y nota.

La escala pentafónica de modo menor se construye al igual que la escala mayor partiendo de una nota base, de ahí se cuenta una quinta arriba y 3 quintas debajo de la nota base. Por ejemplo si nuestra nota base es La, tendríamos lo siguiente:

La \nearrow Mi La \searrow Re Re \searrow Sol Sol \searrow Do

Teniendo como resultado la escala pentafónica menor de La:

La Do Re Mi Sol La

El modelo de intervalos de la escala pentafónica menor corresponde a: $1T-1\frac{1}{2}T-1T-1\frac{1}{2}T$, es decir, del modelo de escala menor se suprime el 2do y 6to grado.

Algunos de los ritmos indígenas son: el Yumbo, el Danzante, entre otros.

Como se ha podido ver la música indígena está ligada íntimamente a la ritualidad, corresponde al contacto con la naturaleza, es por ello que los instrumentos imitan los sonidos de la naturaleza, los cantos de las aves, el sonido del mar, el ritmo de la tierra, etc. Produciendo, la mayoría de estos, una escala pentafónica.

1.4 Música Mestiza

Según Luis Humberto Salgado “*La música criolla, considerada la primera manifestación de la música mestiza se fundamenta en sistema de pensamiento tonal mayor-menor pero con presencia en su estructura melódica de la estructura pentafónica y la estructura pentafónica primaria*”(Salgado, 1989, p. 90) representa la música popular del Ecuador.

La música popular está estrechamente ligada a la construcción social e imaginaria de las naciones, desde inicios del siglo XX a la música popular se la conoce como “música nacional”, dicha música representa la identidad y el sentimiento de un pueblo, en este caso el ecuatoriano. En el caso de Ecuador la música mestiza constituye principalmente la fusión de la música indígena, con las formas españolas, sus instrumentos etc. Sin embargo, la música mestiza es dinámica, cambia de tiempo en tiempo y de un sitio a otro, se encuentra en constante cambio por el movimiento de sus actores y de la sociedad.

Algunos ritmos populares consecuencia de mezcla indígena con la española son:

- **Yaraví:** “*Es la música y canto indígena de origen precolombino y canción de los mestizos ecuatorianos, peruanos y bolivianos*”(Yunga, p. 330). Yaraví es la deformación del vocablo harawi= haravi=yaraví, para Antonio Cornejo Polar el harawi incaico del amor doliente se desprende de su tronco original y se convierte en un estilo original de canción andina de carácter: delicado, ilusionista, desairoso y sobre todo de esperanza el cual se combina con distintos elementos de la cultura hispana.

El Yaraví es lo que sale de la profundidad de la tierra, el tono triste que llora, que recuerda lo amado, lo olvidado y la muerte. Para *M. Cuneo y D'Harcourt* yaraví se compone de *aya-arui-hui*, de donde *aya* significa difunto y *arui* significa hablar, por lo tanto *yaraví* significa el canto que habla de los muertos.

Se distinguimos dos tipos de Yaraví: el indígena (Binario compuesto 6/8) y el criollo (Ternario simple 3/4). Ambos son de carácter triste y de movimiento larghetto, se diferencian no solo en el compás sino en sus elementos: el yaraví indígena es pentafónico menor, mientras que el criollo introduce la sensible (séptimo grado), segundo y sexto grados de la escala melódica menor, introduce cromatismos y finaliza con una coda en rimo de albazo.

- **Danzante:** En el Ecuador, dñzate tiene dos significados: por un lado el Danzante como personaje indígena que danza en las fiestas de Pujilí, Salasaca, Yaruquí, Cacha, San Vicente, Amaguaña, Cañar, etc.; y por otro lado el ritmo de Danzante, este ritmo es la mezcla de las formas amónicas mestizas, se encuentra en tonalidad menor, en compás de 6/8 y su melodía está basada en la escala pentatónica. En los sectores indígenas, la Danza

se mantiene con este ritmo a diferencia de la parte mestiza que muchas veces habla sobre el danzante y las costumbres indígenas en el texto de la canción.

- **Albazo:** Es la música y el baile de los mestizos ecuatoriano, el cual fue tomando forma desde la Colonia. Los albazos no son sólo el baile suelto que suele cantarse en la madrugada, sino también la música con la que se toca en las fiestas religiosas, cívicas o familiares a la madrugada.

El albazo se encuentra en un compás de 3/8, 6/8 y 3/4 y en tonalidades menores. Según Mario Godoy Aguirre, la velocidad del albazo y otros elementos cambia según las regiones y toma otros nombres como: Bomba del chota, tono de niño, Capischa, dándole características particulares dependiendo de la región.

- **Alza:** Es un ritmo y baile mestizo desarrollado en el siglo XVIII, el cual tomó popularidad en el siglo XIX. Según Segundo Luis Moreno el baile tiene una forma especial típica como todas las danzas criollas, era un una danza cantada que no tenía versos propios donde cada autor usaba los que más le parecían. Su estructura consiste en una introducción seguido del primer periodo en modo mayor donde se inicia el baile y luego viene el estribillo en modo menor en el que la pareja realiza un figura distinta. El alza se interpreta principalmente con arpa y guitarra.

- **Aire Típico:** Es un baile y ritmo típico de la región andina ecuatoriana. Proviene del norte del Ecuador, de la música indígena y mestiza que se ejecutaba con arpa que se mezcló con el alza. Luis Humberto Salgado considera que inadecuadamente a los aires típicos se les llama o se les conoce muchas veces como cachullapis y rondeñas.

Es un género de carácter alegre,ailable, se encuentra en tonalidades menores y está en un compás de $\frac{3}{4}$. Una de sus características principales es la heterometría que combina partes ternarias y binarias secciones melódicas y rítmicas. Estructuralmente la introducción remarca el ritmo de base y funciona como enlace entre las dos partes; la una en tonalidad menor y la otra en tonalidad mayor.

- **Sanjuanito:** Según Segundo Luis Moreno, el sanjuanito es de origen pre-hispánico y proviene de la provincia de Imbabura, su nombre se deriva a que se lo baila en las fiestas en honor a san Juan Bautista, existen otras versiones que sostiene que el Sanjuanito es una danza indígena que está ligada a la fiesta del Inti Raymi.

Para algunos musicólogos el Sanjuanito es una combinación única que denota el sentimiento del indígena ecuatoriano, con ritmo alegre y melodía melancólica en tonalidad menor. Los sanjuanitos muy alegres y movidos reciben el nombre de *Saltashpa*. Para las comunidades indígenas el Sanjuanito expresa un mensaje de sentimiento de unidad, identidad y de relación con la Pacha Mama, mientras que para los mestizos tiene un mensaje de alegría e identidad (Yunga, p. 279).

El sanjuanito se interpreta con rondadores, flautas, pingullo, dulzainas, bombo, tambores, y con la mezcla de instrumentos extranjeros incas y españoles como: guitarra, quena, arpa, zampoñas, violín, etc.

- **Pasillo:** Es un baile y canción popular mestiza y criolla que desarrollo en 1800 en las guerras de Independencia y la formación de la Gran Colombia en Venezuela, Colombia y Ecuador. Se lo considera una adaptación del vals europeo o bolero español, representa una *“simbiosis de una compleja diversidad de ritmos, aires o géneros musicales asociados a otros elementos sociales y culturales”* (Godoy, 2005, pág. 183).

Es un ritmo melancólico de movimiento lento y tonalidad menor, casi siempre expresa versos dedicados a la mujer, al ser amado, o algún sentimiento o recuerdo grato pero con nostalgia. El pasillo ecuatoriano se encuentra en compás de $\frac{3}{4}$, su estructura corresponde a la forma A-B-A y a veces A-B-C, con una introducción de 4, 8 o 12 compases. El pasillo de la sierra por lo general es de carácter más triste que el de la costa, el cual es un poco más alegre.

Como se ha podido ver a lo largo del capítulo la música es una expresión sensible creada por el compositor que a su vez responde a la sociedad de la que es parte diferenciándose de su función. En occidente, la música académica, pretende independizarse de lo social, se piensa como una esfera aparte de lo cotidiano y cumple una función completamente distinta a la música indígena la cual no se separa de lo cotidiano y cumple una función de conexión con la naturaleza en la cual no existe la figura del compositor o músico, ya que al ser un medio de conexión con lo sagrado y parte de las distintas ritualidades no existe la idea de individuo, sino la música es parte de la ritualidad de la conexión de lo sagrado, de la naturaleza con la comunidad.

Si hacemos un recuento de las formas occidentales, la música en el periodo barroco todavía se encuentra en una mezcla entre lo religioso y lo racional, si bien las ideas del racionalismo propagadas por la ilustración se manifiestan en la forma musical, su función

religiosa sigue presente, de tal manera que lo divino y lo profano son la temática principal de este periodo que no logra separar su función religiosa y convertirse en una música independiente, racional y autónoma, reflejando una sociedad en transe a la modernidad.

En el período clásico los postulados de la ilustración se manifiestan majestuosamente en la forma musical, de tal manera que este nuevo periodo desarrolla formas que reflejan una sociedad bella, las formas musicales clásicas tienen su carácter afirmativo, pretende reflejar el todo de una nueva sociedad burguesa llena de promesas y esperanzas. La música, al igual que las otras artes, pretende mostrar una sociedad sin contradicciones ni fragmentaciones, ponen a la música como un instrumento de comunicación que en su carácter afirmativo se instaura como realidad.

En el período romántico, la función de la música en la sociedad empieza a dar un giro y da las pautas para la nueva música que vendrá con el nuevo siglo. En este periodo la música empieza a perder su carácter afirmativo de suplantación de la realidad y el compositor se piensa como un ser autónomo en constante angustia, el cual pretende no mostrar lo bello sino sus sentimientos. Haciendo que la música se “separe” de la sociedad y sea un poco más independiente, lo cual llevará a las vanguardias a romper el vínculo con lo tradicional y deconstruir las formas tradicionales reflejando las contradicciones de la sociedad en su búsqueda por un arte nuevo que responda a los conflictos e inquietudes de los artistas.

A pesar de que en occidente la música ha pasado por distintos periodos que se diferencian en su relación con lo social, la función de esta hasta el siglo XX se ha mantenido como una esfera que se mantiene “aparte” de lo social y pretende por medio de su carácter afirmativo mostrarse como la realidad. Bajo las leyes racionales la música académica se construye desde un sujeto individual que refleja de una u otra manera a la sociedad de la que es parte.

En el caso de América Latina, la música indígena no pretende pensarse como una esfera aparte sino nace por su contacto con la naturaleza, se empieza hacer música imitando a los sonidos de la naturaleza, a los cantos de las aves, a los sonidos del río, etc. Son los instrumentos a través de sus sonidos que reflejan sus sentimientos, sus creencias religiosas, su cultura. La música se encuentra en cada rito, es una expresión sensible que es parte de su vida cotidiana, que se la utiliza como medio de conexión con la naturaleza, para los distintos rituales sagrados y profanos, para dar las gracias o simplemente para manifestar las distintas emociones. La música

es oral y se la trasmite de esta forma, no se la estudia ni se la encuentra dentro de una esfera aparte al igual que las otras disciplinas artísticas.

Esta función de la música como parte de la sociedad, de lo cotidiano, como contacto con la naturaleza se hereda en la música mestiza, la cual mantiene este vínculo con lo cotidiano y no se desliga de lo social, de tal manera que los distintos ritmos mestizos siempre se encuentran ligados a la fiesta, a los sentimientos del amor, cuentan los amores y las desdichas. El albazo es utilizado en distintas fiestas, religiosas, cívicas o como uno de los bailes más típicos; el yaraví es el uno de las melodías mas nostálgicas y tristes que nacen del la profundidad de la tierra, en fin de todos los ritmos mestizos que se revisaron anteriormente se puede ver su contacto con lo cotidiano y la mezcla con la pequeñas formas europeas y con instrumentos provenientes de occidente.

CAPITULO 2: TEORÍAS DEL MESTIZAJE

El mestizaje en América Latina ha sido un fenómeno particularmente latinoamericano ya que, a diferencia de otros lugares, dicho fenómeno ha sido abordado desde el discurso social y cultural adquiriendo un carácter explicativo-analítico. Existen varias lecturas sobre el mestizaje en América Latina, según Wladimir Sierra a pesar de los múltiples discursos que existe sobre este tema, todos ellos se mueven alrededor de tres coordenadas. La primera, que va desde una perspectiva biológica hasta una lectura cultural del mestizaje; la segunda, que se mueve entre la síntesis perfecta hasta la heterogeneidad problemática; y la tercera, que va desde el carácter positivo hasta su negatividad intrínseca(Sierra, 2002, p. 164)

El presente estudio partirá de esta categorización planteada por Sierra y se centrará en dos enfoques del mestizaje, si bien los dos son una lectura cultural del mestizaje, el primero se refiere al mestizaje como una síntesis de carácter positivo, y el segundo desde la heterogeneidad problemática de carácter negativo. El primer enfoque lo analizaremos desde Bolívar Echeverría en su teoría del Barroco, y el segundo desde Antonio Cornejo Polar en la heterogeneidad negativa.

2.1 La teoría del Barroco

Desde Bolívar Echeverría, el mestizaje será leído desde la teoría del barroco pero entendiendo a este no sólo como una lectura del mestizaje sino como una propuesta política, un proyecto civilizatorio alternativo frente a la modernidad capitalista que se vive actualmente. Para Echeverría el *ethos* barroco “*consiste en una estrategia para hacer “vivable” algo que básicamente no lo es: la actualización capitalista de las posibilidades abiertas por la modernidad*”(Echeverría B. , 1988, pág. 15). El *ethos* barroco se presenta como resistencia al orden capitalista, el cual amenaza, juzga y parodia la economía burguesa, en su centro y su fundamento: el lenguaje.(Echeverría B. , 1988, pág. 16)

El mestizaje para Echeverría es un proceso exclusivamente cultural. Entendiendo a esta como homogeneidad por un lado y ruptura por otra, es la dimensión política del proceso de vida

social, “la actividad que reafirma en término de la singularidad, el modo en cada caso propio en que una comunidad determinada –en lo étnico, lo geográfico y lo histórico- lleva a cabo el conjunto de las funciones vitales, reafirmación de la “identidad” o el “ser en sí mismo” de la “mismidad” o “ipseidad” del sujeto concreto, que lo es también de la figura propia del mundo de vida, construido en torno a esa realización”(Echeverría B. , 1988, pág. 133).

La reproducción de la vida humana es un proceso de formación de un producto que muestra un mensaje, este mensaje es la forma misma de ese producto que será descifrado cuando la sociedad lo consuma, es por esto que el autor plantea que este proceso producción/consumo implica una transformación constante del mismo código, códigos que al mismo tiempo que dan la posibilidad de producir/consumir significaciones son una entidad alterable y abierta a transformaciones.

La reproducción de estos códigos es posible por los actos de habla, es decir por el lenguaje que hace posible la comunicación y la construcción de mundo. El uso del código en el lenguaje consiste en una confrontación permanente en las que dicho código se encuentra con las posibilidades de su constitución y su vigencia, es el proceso en que este se transforma al mismo tiempo que se realiza lo que Echeverría denomina como codigofagia (Echeverría B. , 1988, pág. 136) . Es por esto que la cultura, entendida como esta codigofagia tiene su carácter abierto y de transformación continua, al igual que la “identidad” que sólo se afirma en una sustancia y en otra, siendo cada vez ella misma otra y la misma.

Es entonces la cultura un proceso de mestizaje, donde cada forma para afirmarse en lo que es, intenta ser otra, se cuestiona y abre su red de códigos a las otras formas, “*afirmándose desestructuradoramente dentro de ellas*”(Echeverría B. , 1988, pág. 139).

La cultura y su propio proceso de codigofagia se determina y se replantea de acuerdo con las condiciones históricas en las que aparece. De esta forma, el comportamiento social que funcionan como una morada, Echeverría lo llama *ethos histórico*, es un principio de organización de la vida social y de construcción del mundo de la vida que pretende la puesta en práctica de un estrategia que hace vivible lo invivible, la propia contradicción humana que constituye su condición.

A partir de esta perspectiva del *ethos histórico* se puede pensar la actividad cultura no desde una nación o país como fuente generadora de la forma singular de humanidad que está en juego

en la cultura, sino en concebir la historia de la cultura como una historia de acontecimientos concretos de actividad cultural, singularizados libremente sobre un plano heterogéneo abierto, ajeno a todo intento de fijarlo y encerrarlos dentro de fronteras preestablecidas, es decir, como un proceso de mestizaje indetenible.

2.1.1 La modernidad y el capitalismo

Para poder comprender mejor la cultura como este proceso de codigofagia que se encuentra en un constante movimiento y transformación bajo el *ethos* histórico, es necesario comprender brevemente la modernidad y su relación con el capitalismo, ya que esta se presenta como la forma histórica de totalización civilizatoria que prevalece en la sociedad europea del siglo XVII hasta el siglo XXI.

Como toda realidad humana la modernidad está constituida por el juego de dos niveles: el posible o potencial y el actual o efectivo. El primero es visto como una forma ideal de totalización de la vida humana, una realidad todavía no definida, polimorfa, vista como potencialidad; y en el segundo como la configuración histórica que prevalece en la sociedad europea y se manifiesta en una serie de proyectos e intentos históricos de actualización o efectuaración de su existencia, que al coexistir unos con otros en conflicto por el predominio en la vida social conceden a su existencia formas particulares variadas (Echeverría B. , 1988, pág. 144).

De los diferentes proyectos históricos que cohabitan en la modernidad, occidente instaaura la modernidad de las sociedades industriales como única modernidad posible poniendo al capitalismo como forma de organización de la vida económica y social. Uno de los factores que hacen posible el triunfo de la razón instrumental es el humanismo, por humanismo siguiendo a Heidegger entendemos un antropocentrismo llevado al extremo hasta llegar a una antropolatría, una tendencia de la vida humana de crear un mundo para sí, autosuficiente del Otro, constituirse como sujeto independiente frente a un Otro convertido en puro objeto. *“El humanismo afirma un orden e impone una civilización que tiene su origen en el triunfo aparentemente definitivo de la técnica racionalizada sobre la técnica básica”* (Echeverría B. , 1988, pág. 150).

La realidad capitalista es un hecho del que no se puede escapar (si no es mediante una revolución) y que debe ser integrada y constituida como una “segunda naturaleza” en la construcción espontánea del mundo de vida. El *ethos histórico* moderno tiene la función de integrarlo como inmediatamente aceptable, de convertir lo inaceptable en aceptable, de garantizar la “armonía” y la existencia de la modernidad y su proyecto civilizatorio.

Según el autor existen 4 posibilidades con diferentes estrategias para interiorizar al capitalismo en la vida cotidiana como un factor “natural” incuestionable en el mundo de la vida. Cada una de estas estrategias o *ethos* proporcionan una solución al hecho capitalista y a la forma de desenvolverse en la vida cotidiana frente a los principios contrapuestos del valor y del valor de uso.

- El *ethos realista*, el cual coincide fielmente con los intereses de la vida económica regida por la acumulación del capital, donde el desarrollo de las fuerzas productivas y la valorización del valor son dos dinámicas unitarias e indivisibles, resolviendo la contradicción del capitalismo como inexistente. En el arte correspondería a esa corriente que piensa que el objeto artístico o la representación artística está ahí, en las cosas, en el mundo real y la representación en este.

- El *ethos romántico*, que al igual que el anterior anula la contradicción reduciendo uno de sus dos términos al otro, el de la valorización al del valor de uso. Para aceptar el capitalismo lo idealiza en una imagen contraria a su apariencia, es vivido como la realización del espíritu, “*la subordinación de la forma natural a la valorización es vivida como un momento necesario de la historia de la realización de esa misma forma natural*”(Echeverría B. , 1988, pág. 170). En el arte romántico el objeto de la representación no coincide con las cosas tal y como están sino es “rescatado” de ellas.

- El *ethos clásico*, a diferencia de los anteriores trata la contradicción del capitalismo como inevitable a la vida moderna. Asume y acepta como menos mala la subordinación del valor de uso al valor por ser efectiva pero no se resiste a ella. De aquí su parecido con la estética neoclásica donde la “*aprehensión del objeto solo aparece en el momento de la adecuación entre percibido y lo imaginado, en el momento de comparación de la cosas con su propio ideal*”(Echeverría B. , 1988, pág. 171).

- El *ethos barroco*, reconoce la contradicción del mundo de vida de la modernidad y la tiene como inevitable pero se resiste a aceptarla y a asumir la elección que se impone con dicho

reconocimiento, tomando partido por el término “valor” en contra del término de “valor de uso”. Elige un tercero que no puede ser, que consiste en vivir trascender y realizar la contradicción llevándola a un plano imaginario en el que pierde su sentido y donde el valor de uso puede consolidar su vigencia pese a ya haberla perdida. Se asemeja al barroco en la manera de que descubre que en el objeto artístico puede haber una cosa representada, una puesta en escena.

1.2.2 El *ethos* Barroco y el hombre Barroco

En América Latina el proceso de mestizaje, es decir, este fenómeno de codigofagia donde los códigos al encontrarse se devoran unos a otros es constitutivo de su historia. La fundación de América Latina es en sí mestiza, dos cosmovisiones de mundos no sólo diferentes sino opuestas entre sí se encuentran. Para Echeverría no consiste en “el encuentro de los dos mundos”, si no en el reencuentro de las dos opciones básicas de la historicidad del ser humano: la de los varios “orientes” o historicidad circular y la de los varios “occidentes” o historicidad abierta(Echeverría B. , 1988, pág. 171).

En este proceso de mestizaje el *“código europeo devora los restos del código prehispánico, al mismo tiempo que es carcomido y transformado por esos restos que él, como código dominante, intenta integrarse a sí mismo”*(Echeverría B.). Es un proceso sumamente violento donde las identidades culturales que se encuentran no resuelven o intentan disminuir sus diferencias sino se devoran unas a otras.

Frente a este escenario surge la figura del mestizo, el intérprete entre dos mundos. La Malintzin será la figura más clara, la cual representa al intérprete en una relación de interlocución entre dos partes, entre dos códigos heterogéneos. Ser intérprete no solo consiste en ser un traductor de la lengua de ida y vuelta, consiste en ser el mediador de un entendimiento entre dos hablas, en construir un texto común para ambas partes donde haya comprensión y entendimiento.

Ser intérprete trae consigo dos cosas: asumir un poder, el de administrar no solo el intercambio de información que ambas partes consideran valiosas sino también hacer posible el hecho mismo de la comunicación entre las partes; y por otro lado, el tener acceso al centro del

hecho comunicativo, a la estructura del código lingüístico como instancia posibilitante del sentido del mundo de la vida(Echeverría B. , 1988, pág. 21).

Este proceso puede llegar a ser desesperante ya que depende de él el entendimiento, más aun cuando el intérprete es consciente que es imposible un entendimiento en dos mundos distintos que buscan la eliminación del otro -destrucción de sus códigos- para su propia existencia. Esta incapacidad de alcanzar el entendimiento por parte del intérprete lleva a que la práctica de la interpretación genere “la utopía del intérprete”. *“Utopía que plantea la posibilidad de crear una lengua tercera, una lengua-puente, que sin ser ninguna de las dos en juego, siendo en realidad mentirosa para ambas, sea capaz de dar cuenta y conectar entre sí a las dos simbolizaciones elementales de sus respectivos código”*(Echeverría B. , 1988, pág. 22).

Esta lengua tejida de improvisaciones a partir de la condena al malentendido al tratarse de dos historias no solo opuestas sino contrapuestas, no logró una apropiada comunicación y la violencia fue el método persuasivo más utilizado. Los indígenas no podían percibir en el Otro una alteridad independiente, según Octavio Paz por la falta de experiencia de lo Otro, la otredad era vista como una variante de su mismidad de su Yo colectivo, por lo tanto un fenómeno reductible a ella, es por ello que se dice que no vieron al Otro como una amenaza a su cultura a diferencia de los europeos que veían al Otro como amenaza y negación a su propia identidad.

La mentira fue entonces el núcleo de toda interpretación para la Malintzin, inventaba una verdad que sólo podía ser para un tercero que estaba por venir, basando su historia en la inconsistencia y el vacío. Es así como surge la primera figura del mestizaje, el hombre barroco, figura que será negativa por su propia constitución y constitutiva de un *ethos* que el autor lo llamará Barroco.

El concepto del Barroco sale de la historia del arte y la literatura y se afirma como una categoría de la historia cultural en general. Consiste en una serie de comportamientos y objetos sociales que a pesar de su heterogeneidad muestran cierto parentesco. Barroco quiere decir: por un lado, *ornamentalista* en el sentido falso, histriónico, efectista, superficial, sensualista; por otro, *extravagante* en el sentido de retorcido y rebuscado, exagerado y recargado; y por último, *ritualista* o *ceremonial* en el sentido tendencioso y esotérico(Echeverría B. , 1988, pág. 42). Para Echeverría “*el primer conjunto de adjetivos representa el aspecto improductivo respecto de la*

función del arte; el segundo su lado transgresor o de formador de una forma clásica; y el tercero su tendencia represora de la libertad creativa”(Echeverría B. , 1988, pág. 42).

Para Adorno el arte barroco es una decoración absoluta que se ha emancipado a todo servicio como tal, deja de ser medio y se convierte ella misma en un fin *“ha desarrollado su propia ley formal”(Echeverría B. , 1988, pág. 45).* Parte del reconocimiento de las formas clásicas del mundo pero las obliga a ir más allá de sí mismas, encontrar el drama escondido, en palabras de Monteverdi *“despertar la pasión que está dormida”.*

El arte barroco posee la capacidad de provocar experiencias ambivalentes, las obras barrocas no solo representan sino escenifican el contacto o la unión de la dualidad, de la dimensión terrenal y la dimensión celestial, del mundo humano y del mundo divino. Es por ello que el estilo oficial de la iglesia Católica fue el barroco.

Esta capacidad de demostrar la ambivalencia de dos mundos fue de suma importancia para el proceso de mestizaje y de conquista en América Latina, ya que al ser el estilo oficial de la religión Católica y la Compañía de Jesús, brindó la posibilidad a los indígenas no sólo de mostrar la ambivalencia del mundo terrenal y celestial, sino de incluir elementos de su propia cultura. Esto se puede ver en las obras de arte del barroco Quiteño o Cusqueño donde aparecen elementos como el sol, o los colores y la forma de las alas del cóndor, –elementos dividinales- entre otros como parte o junto a los personajes de la religión Católica.

Esta experiencia ambivalente que despierta el arte barroco está basada principalmente en la teatralidad, muestra la intención de representar el mundo pero no se pone frente a la realidad como retrato de ella sino en lugar de ella, como una transformación de la vida *“no trae consigo una imagen del mundo sino una de “sustitución”, un simulacro del mundo”(Echeverría B. , 1988, pág. 213).* Pone entre paréntesis o en escena lo irreconciliable de la contradicción de la modernidad con el fin de soportarlo y superarlo.

“El método barroco consiste en hundirse y salir del desasosiego aguado y fugaz pero omniabarcante, que trae consigo aquello “vivencia” en la que “el eco precede la voz”, y lo sustancial es sustituible por lo accidental, lo central por lo ornamental, lo esencial por lo aparental, lo auténtico por lo impostado... Pero es un método que solo es plenamente efectivo si al acción estética que hace uso del él se inspira en el ethos barroco”.(Echeverría B. , 1988, pág. 217)

De aquí que el *ethos* Barroco no afirma ni asume la modernización en marcha, no sacrifica el valor de uso pero tampoco se rebela contra la valorización del valor, toma valor de una manera absurda y paradójica, una huida escapista de vivir otro mundo dentro de este mundo. El comportamiento que se muestra en la Malintze: el de no someterse ni rebelarse, o a la inversa, el de someterse y relevase al mismo tiempo, llevan a que la única salida que no termina en el suicidio sea la elección del “tercero excluido”.

Este tercero que será imaginado y creado por los mestizos para salir de la realidad encuentra fin en sí mismo y se vive en él, en un mundo de fantasía que pretende soportar la contradicción de la modernidad capitalista. Es por ello que el autor plantea que el *ethos barroco* no se compromete con el proyecto civilizatorio moderno del productivismo, se mantiene al margen y se distancia desviando su energía productiva en la construcción de ese mundo “*en una actividad preocupada casi obsesivamente en poner el disfrute de lo bello como condición de la experiencia cotidiana, en ubicar la belleza como elemento catalizados de todos los otros valores positivos del mundo*”(Echeverría B. , 1988, pág. 186).

El arte, la fiesta y el juego se manifiestan como las tres dimensiones en la vida cotidiana más importantes por la posibilidad de ruptura en la re configuración de los códigos que estas posibilitan, ya que estas funcionan como ese espacio de ruptura donde los códigos se rectifican ciegamente y se abren y cuestionan, transformando los códigos establecidos. Siguiendo a Deleuze, el arte, la fiesta y el juego funcionarían como la idea del *no espacio*, que abre una brecha y posibilita un espacio que trasciende y rompe con lo establecido dando lugar a lo inaprensible.

Como hemos visto hasta aquí, el hombre barroco y el *ethos* barroco son el resultado violento del mestizaje el cual sigue en movimiento, ya que este proceso de construcción simbólica, de combinación de códigos y elaboración de subcodificaciones que se encuentran devorándose unos con otros sigue vigente. América Latina para Echeverría es el resultado doloroso del mestizaje, que está fundado en la inconsistencia y en el vacío del “tercero excluido” y que a pesar de su génesis negativa será ese espacio que si bien es producto de la modernidad abre y permite pensar una modernidad distinta, se positiviza al ser una alternativa a la modernidad capitalista.

2.2 La heterogeneidad negativa

Para Antonio Cornejo Polar el mestizaje en América Latina es comprendido como un fenómeno heterogéneo que se encuentra en una continua lucha interna, donde los varios universos socio-culturales y los diversos ritmos históricos que coexisten definen la identidad, la sociedad y la cultura latinoamericana. Identidad quebrada, abierta, contradictoria y dolorosa que no puede cerrarse ni lograr una síntesis armónica.

“el mestizaje –que es la señal mayor y la más alta apuesta garcilasista a favor de la armonía de dos mundos- termina por reinsertarse (...) en su condición equívoca y precaria, densamente ambigua, que no convierte la unión en armonía sino –al revés- en convivencia forzada, difícil, dolorosa y traumática”.(Cornejo Polar, 1994, pág. 99)

Para comprender el mestizaje como un fenómeno heterogéneo negativo productor de la identidad del sujeto, o mejor dicho del sujeto en sí, Cornejo Polar centra su análisis en el estudio la variedad de las “literaturas heterogéneas” o “literaturas alternativas” de América Latina; en las que los distintos universos socio-culturales se interceptan, se interlazan conflictivamente y por debajo de su textura “occidental” subyacen formas de conciencia y voces propias(Cornejo Polar, 1994, pág. 16).

Analizar el proceso de producción literaria implica introducirse en sus diferentes gamas de coalición, en sus diversos discursos que revelan grietas y delatan la posición de dos mundos opuestos y su contradicción. Así mismo la existencia azarosa de momentos o zonas de alianza o unión que se encuentran en una voz o dan lugar a varias voces, crenado una narración polifónica donde surgen las distintas y heterogéneas voces que cohabitan en el mestizaje.

2.2. 1 Construcción del Sujeto Latinoamericano

En la literatura latinoamericana cohabitan distintas voces portadoras de tiempos y ritmos sociales heterogéneos, así, en un relato podemos encontrar el mito prehispánico, la evangelización colonial y las ideas de la modernidad, que no son nada más que el reflejo de la sociedad y sus procesos conflictivos y contradictorios, en la cual el sujeto constituye el elemento fundamental que simboliza todo esto.

El sujeto latinoamericano es el resultado de procesos de negación y afirmación cultural, se construye en el enfrentamiento de los distintos proyectos sociales. Para Cornejo Polar, el sujeto es un espacio lleno de contradicciones internas, “*un sujeto complejo, disperso, múltiple*”(Cornejo Polar, 1994, pág. 19). El colonizado constituye su identidad bajo la condición colonial, que le niega como sujeto y rompe y trocea todos los vínculos que le conferían esa identidad y le impone otros que lo disturba y desarticulan(Cornejo Polar, 1994, pág. 19).

De esta manera el sujeto que surge de la colonia está instalado en una red de encrucijadas múltiples, ya que el presente rompe su anclaje con la memoria produciéndole un sentimiento de nostalgia o rabia. Nostalgia que muchas veces se remite a la vida pasada, a lo que fue, en este caso a la identidad indígena, o rabia a su propia constitución que casi siempre se manifiesta en la negación a la parte india, a los restos que le quedan y no le permiten ser, poniéndolo en una situación contradictoria e incompatible.

Esto muestra que la identidad de los sujetos latinoamericanos escapa el legado romántico o moderno de pensar a la identidad como fuerte, monolítica y estable capaz de configurar un yo que siempre es el mismo. Y lleva a hablar de un sujeto que está hecho de la intersección de muchas identidades opuestas, movedizas y extrañas, a aceptar la heterogeneidad del sujeto y la carencia de una identidad clara y distinta.

Para Cornejo Polar el sujeto tanto individual como colectivo se construye en la relación con los otros sujetos y con el mundo. En el proceso mimético el sujeto se define al mismo tiempo que propone como mundo objetivo un orden de cosas que las determina como realidad independiente a él(Cornejo Polar, 1994, pág. 22), construyendo así lo real. De tal manera que “*no hay mimesis sin sujeto, pero no hay sujeto que se constituya al margen de la mimesis del mundo*”(Cornejo Polar, 1994, pág. 22).

Las primeras literaturas andinas que narran el “diálogo” de Cajamarca muestran el comienzo de la heterogeneidad y la necesidad de entender la literatura latinoamericana como un sistema complejo elaborado de conflictos y contradicciones variadas, en la que la interacción entre oralidad y escritura es de mutua ajenidad y recíproca repulsión, haciendo de este punto de fricción o “grado cero” como lo llama Cornejo Polar el problema más profundo que “*afecta a la*

materialidad misma de los discursos, del que surgen situaciones propias de bi o multilingüismos y de las muchas formas de la disglosia”.(Cornejo Polar, 1994, pág. 25)

Este “grado cero” que determina el autor, es el comienzo más visible de la heterogeneidad que caracteriza desde entonces la producción literaria andina y en gran parte latinoamericana. Las bases fundadoras de esta coalición o “grado cero”, como fue el mismo encuentro entre Valverde y Atahualpa, se fundan en un encuentro dramático. La relación entre una cultura oral y una escrita, donde la dificultad de Atahualpa para entender no solo la letra sino el funcionamiento mecánico del libro, funcionan como símbolos de la incomunicación absoluta con la cual empieza la historia de un “diálogo” traumático que persiste hasta hoy. (Cornejo Polar, 1994, pág. 36)

En el “diálogo” entre el Inca y Valverde la escritura asume la representación plena de la autoridad. El conflicto entre voz y letra se encuentra presente a lo largo de todo el “diálogo” otorgándole un significado de ruptura de poder de la escritura sobre la voz, esto se debe a que históricamente la escritura dentro del proceso de colonización tuvo un poder concreto de conquista y dominio. Este encuentro traumático que se dio en Cajamarca grabó la memoria de un pueblo indio que quedó marcado bajo la muerte de Atahualpa, muerte que simbolizó no solo la destrucción de un imperio sino la de una cosmovisión de mundo.

Existen varios relatos que narran el encuentro en Cajamarca y la muerte de Atahualpa donde el punto de intersección entre la escritura y la oralidad funciona de distintas maneras. Tanto la oralidad como la escritura parecen tener funciones de cierta manera competitivas y complementarias que buscan simbolizar contenidos de conciencia colectiva que reflejen su historia.

Los discursos cronísticos cuentan la historia recalcando las bondades de los españoles sobre el Inca, siempre moviéndose en el espacio que configura el autor y respetando toda expresión escrita, aunque dentro del texto puedan resonar varias y distintas voces, es por ello que las crónicas siempre son de un solo autor. El discurso cumple la lectura de la historia desde la versión occidental de su época, de esta manera las crónicas se construyen bajo la linealidad: con

un fin y un comienzo, donde los hechos son definidos e irrepetibles y queda inscritos en una escritura inmodificable.

El *Wanka*⁵ se inscribe en otras condiciones discursivas, es un texto abierto a la participación interrumpida de varios atores que lo van modificando a través de un curso secular, estas modificaciones aunque parezcan como parciales reformulan el sentido global del texto en medida que cambia el sistema de relaciones sígnicas que contribuyen a la matriz de significados(Cornejo Polar, 1994, pág. 86).

Posee una ubicuidad temporal *“está all  y en el tiempo pasado, cargándose siempre de nuevas experiencias y de nuevos sentidos y hasta gestando en algunos casos, contenidos que hablan de un futuro que corregir  el desorden cósmico que se inició con la Conquista”*(Cornejo Polar, 1994, pág. 87). Enfatizar el pensamiento oral y remarca la importancia de las acciones del cuerpo; la gestualidad y el movimiento de los personajes, ya que el cuerpo es el significante de la oralidad. Muestra lo humano y el intercambio de las voces

El *Wanka* se muestra como memoria de un suceso recubierto de capas imaginario-simbólicas. Sin embargo no es narrado por voces teatrales sino por voces que generan un efecto en el público, como un ritual colectivo, creando un espacio compartido de comunicación con una comunidad que se siente representada con una historia de la cuales ellos son parte.

Enfrenta el encuentro de dos cosmovisiones diferentes, la indígena frente a la occidental, y la incomprensión que los separa. Es la historia que pretende reconstruir la identidad de los sujetos que la viven y muestra la verdad de una historia como experiencia colectiva, la experiencia de pueblo andino en el proceso de conquista.

Este debate entre voz y letra, las contradicciones y conflictos que se reflejan en esta construcción discursiva de la realidad son el reflejo de un sujeto que se forma y encarna la heterogeneidad y poco a poco comprende que su identidad es también ese juego desestabilizante de la identidad del otro; desgarrada y conflictiva.

⁵ Es un relato discursivo que narra a forma de texto abierto la historia de la conquista, del encuentro de Valverde con Atahualpa.

2.2.1.1 Autoconstrucción del mestizo

Como vimos anteriormente el sujeto latinoamericano se construye a partir de estas bases. Las contradicciones que despliega el “diálogo” de Cajamarca, el entrecruzamiento entre oralidad y escritura, la incompatibilidad de dos proyectos civilizatorios se inscriben hasta el presente configurando al sujeto, sus estructuras y dinámicas sociales.

El sujeto latinoamericano, es decir, el mestizo es el resultado de todos estos procesos de mestizaje y existen múltiples discursos de su autoconstrucción. Cornejo Polar analiza varios de ellos como: el discurso homogenizador el cual pretende construirse como una síntesis armónica, o el indigenismo que se muestra como la búsqueda de la voz propia. Sin embargo, a pesar de las diferencias entre los discursos o literaturas, todos ellos debelan grietas y contradicciones del mestizo y su constitución heterogénea y negativa.

2.2.1.1.1 Intento del mestizo como síntesis armónica

Existen varios relatos en la literatura latinoamericana que pretenden construir un discurso de homogenización, Garcilaso de la Vega será una de las primeras voces mestizas en intentar crear un espacio de convergencia y armonía. Sus diferentes obras, en particular *Comentarios*, se refieren a la autoconstrucción del sujeto mestizo y desde el espacio del que lo hace.

El mestizo habla desde distintas voces: como mestizo, como indio, como Inca, como mestizo doble, para construir poco a poco la figura del mestizo como la unión armónica de todas estas. A este hombre nuevo se lo denomina mestizo por los españoles, es un nombre impuesto por tener parte Inca- india, esta es la figura que le otorga una particularidad, una extrañeza que debe ser visibilizada bajo el nuevo nombre de mestizo.

Esto se refleja en los textos de Garcilaso donde existe una clara reivindicación de la condición mestiza, se llama orgullosamente mestizo y desaparece dentro del nosotros que crea al español pero acoge a los indios, mestizos y criollos del mundo americano. Asume una posición de representatividad múltiple y se posiciona como autoridad de las diversas escrituras instaurando un ideal totalizante, globalizador y utópico.

Esta autoconstrucción del mestizo como conjunción y síntesis da cuenta de lo indio y lo europeo pero asume a ambos desconflictivizando su alteridad y diferencia, disolviendo la dualidad y la contradicción. Teje un discurso homogeneizador donde lo heterogéneo no se presenta como amenaza ni la experiencia del encuentro como traumante.

Tanto Garcilaso como Palma para construir su discurso deben mover la oralidad a la escritura, el quechua cede ante el español, supuestamente presupone una reivindicación del “americanismo” pero más bien abre una ambivalencia sintomática: la reivindicación del lenguaje propio es a la vez el reconocimiento de la autoridad ajena, es decir la española, la cual puede validar o reprimir el discurso, y la creatividad oral es festejada en el momento que deja de serlo; inscrita en una escritura occidental e instalada en el Diccionario(Cornejo Polar, 1994, pág. 110).

Al desplazar el quechua y la oralidad se produce un espacio de homogeneidad, se transtoca el lenguaje popular a la escritura culta intentando embridar todas las estructuras de la oralidad con el fin de legitimarlas en la estructura occidental. En el caso del lenguaje, ser aprobadas por la Real Academia de la Lengua, con el fin de instaurar una nación o una identidad en armonía.

Esto refleja el mutilamiento y la dominación de un ser, de una cosmovisión de vida que desaparece y se anula frente occidente. El mestizaje y la Conquista son un proceso violento que a pesar del discurso homogeneizador que pretende convertir la unión en armonía, esa convivencia siempre será forzada, difícil, dolorosa y traumática.

2.2.1.1.2 Búsqueda de la voz propia

Este modelo de literatura, mencionado en el punto anterior, se instauró durante mucho tiempo y fue asumido por varios sectores literarios, especialmente por la prosa realista hasta las tres o cuatro primeras décadas del siglo XX cuando surge la vanguardia literaria. Dicha vanguardia literaria y social se desarrolla en el área andina y emerge de las clases medias intelectuales con frecuencia de origen provincial, con el fin de crear una nueva literatura propia que combata el orden oligárquico y el régimen cultural vigente de ese entonces.

El nuevo lenguaje demuestra una insatisfacción general frente lenguaje establecido principalmente porque considera que tiene dos puntos problemáticos: la representación y la

autenticidad. Es por ello que una de sus preocupaciones básicas era crear otra vez la falsificación de un lenguaje que solo sea apariencia, una cáscara fraudulenta que no refleje la realidad.

Este estilo, denominado por Cornejo Polar como el no-estilo introduce la lengua común, lo popular, lo cual hace posible el surgimiento de varias alternativas y distintas formas de socialización. Este tipo de arte enmarcada en la corriente indigenista y vanguardista se integran a la dinámica y a los procesos sociales los cuales le dan causa y sentido, para ello era fundamental desliteraturizar el lenguaje para poder generar una auténtica renovación artística.

En el Ecuador Icaza y Palacio son un ejemplo de este nuevo lenguaje, si bien los dos escritores se enmarcan en corrientes distintas, ambos parten de un común repudio de la norma lingüística hasta entonces hegemónica en el Ecuador y una urgencia de semantizar la realidad. Palacio se preocupa por “*expeler la angustia que le producía vivir en un mundo no sólo atrasado sino, definitivamente, mal hecho*”(Cornejo Polar, 1994, pág. 168). Con la narración no pretende crear un mundo autónomo en su ficcionalidad, sino proyectar la ficción y sus poderes para revelar el oscuro del sentido humano inmerso en la realidad y la historia(Cornejo Polar, 1994, pág. 170). Icaza, a diferencia de Palacios, va al grado cero del estilo (el indigenismo) introduciendo el lenguaje cotidiano e irrupciones del quichua o sus derivaciones, con el fin de representar la lengua de los estratos medios y populares como nueva norma del lenguaje nacional, un género anti-oligárquico. Creando un estilo del realismo social, donde el lenguaje representa con fidelidad lo profundo de lo real, reinstalando una continuidad sin fisuras entre las palabras y las cosas. La transparencia del lenguaje, característico del indigenismo, funciona con respecto al mundo referido por el texto y a la experiencia de su emisor, que aparece como garante de la verdad de lo que relata(Cornejo Polar, 1994, pág. 171).

Todo este cambio, esta nueva poética del relato muestran una nueva forma de enfrentamiento con la literatura y el lenguaje. Busca legitimar social y estilísticamente una manera lingüística “plebeya”, orgullosa de su propia “imperfección”, se apoya en el lenguaje común al que le confiere el rango de nacional en el texto cuando se asume como reflejo fiel de la realidad, que sin embargo está mezclado con la representación que hace el autor sobre los problemas, ya que éste se encuentra en calidad de intérprete al no pertenecer al mundo indio en sí del cual habla y denuncia.

Lo que se puede ver de los dos autores es el deseo de ambos por la afirmación del vínculo entre literatura y realidad. Si bien los dos resuelven este asunto por diversos caminos: Icaza por el de la representación directa de la realidad, y Palacio por la reproducción de una ficción que devela lo que esconde el mundo. Ambos revelan directa o sesgada, objetiva o subjetiva la realidad.

Esta nueva búsqueda de una nueva literatura trata de abrir el lenguaje a otras capas sociales medias y bajas que hasta entonces no tenían acceso, ya que la escritura y el lenguaje artístico en general no estaban relacionadas con la mayoría de la población y eran exclusivos de las élites. El abrir también consistía en llevar el habla de los que no escriben como una forma de representar los intereses de las masas analfabetas ante el país y la alta cultura.

Cornejo Polar considera que esta decisión de escribir la voz común es conflictiva y contradictoria, ya que si bien este esfuerzo estético- lingüístico pretende construir vínculos interculturales, intersociales y espacios homogéneos revela la magnitud de las grietas que desintegran lo que el lenguaje y la literatura (el arte) quiere pero no pueden soldar (Cornejo Polar, 1994, pág. 174). Los que no pueden escribir prestan su voz a los letrados y es escrita por los otros en un espacio extraño a los emisores de este discurso, los intelectuales asumen un rol de lo que no son, mostrando la contradicción y el abismo social y étnico del área andina.

El arte pretende instaurar un horizonte común, reivindicando lo popular, construyendo una identidad y una nación sobre las bases indígenas que hasta entonces habían sido negadas. Abriendo una paradoja ya que reivindican una identidad de la que ellos no son parte y revelan la posición de conflicto y contradictoria en la que se encuentra el mestizo, el cual no tiene una salida.

Este camino sin salida se lo puede observar claramente en la novela indigenista, la cual narra el realismo de la vida de los indígenas: sus costumbres, la explotación que sufren y los problemas a los que se enfrentan, pero recurre a un final utópico donde gana la revolución. Las narraciones empiezan contando la vida y la explotación que aparece como natural hasta que existe un algo que irrumpe con esa cotidianidad instaurando el conflicto dramático que termina abandonando el realismo para imaginar un futuro de justicia.

El narrador en la novela se muestra como transparente para reflejar la realidad pero pone en claro sus atributos como autoridad, coloca todo en un red de interpretaciones y valoraciones e impone una sola voz, un solo significado de la representación. Este sujeto productor del indigenismo se auto asume como representante y portavoz de las masas indígenas, las cuales le dan legitimidad social y política para ajustar a sus necesidades.

La novela para Cornejo Polar es el signo de una modernidad que se hunde en un mundo arcaico,

“Reproduce, pues, el conflicto irresuelto por la propia historia de naciones escindidas y desintegradas...la gran verdad del indigenismo no reside tanto en lo que dice cuanto en la contradicción rea que reproduce discursivamente. Sus incongruencias, ambigüedades y aporías son en último término, las de toda un sociedad que no llega a encontrarse a sí misma ni a producir imágenes convincentes de sus problemas, salvo cuando los reproduce discursivamente”.(Cornejo Polar, 1994, pág. 207)

2.2.1.1.3 El sujeto heterogéneo

Dentro de las varias narraciones que se llevaron a cabo en la primera mitad del siglo XX. Se configura un sujeto que Cornejo Polar lo denomina como “real”, el cual habla del presente sin dejar de lado ese pasado tan gozoso como sufriente. Este sujeto a diferencia del mestizo que intenta instaurar una coherencia inestable y precaria, se instala como un migrante entre dos mundos antagónicos, el ayer y el allá y el hoy y el aquí, habla desde dos o más *locus* o voces, multiplicando su condición de sujeto.

En la obra de José María Arguedas encontramos la construcción de este sujeto, sus relatos reflejan una modernización desigual, una forma de heterogeneidad que se encarna en el propio sujeto y lo desestabiliza. Un sujeto que es mestizo, que ha tenido una formación intelectual pero ha convivido de niño con el mundo indio, que escribe para quienes no leen ni hablan español, que se encuentra en un posición oscilante de ir y venir de uno a otro, *“esos mismo desplazamientos dibujan la índole de un sujeto inestable, hasta internamente escindido, cuya constitución remite más a un complejo juego de posiciones y relaciones, drásticamente*

variables, que a una identidad estable y compacta”(Cornejo Polar, 1994, pág. 212). Es por ello que este sujeto emite un discurso descentrado, abundante y desparramado.

En esta multiplicidad en la que se encuentra el sujeto capaz de hablar desde distintas posiciones, se sumerge en el borde de dos mundos: “*oral y escrito, novela y canción, moderno y antiguo, urbano y campesino, español y quechua*”(Cornejo Polar, 1994, pág. 213), el sujeto y su discurso no tienen otra posibilidad de mezclarse con un pueblo quebrado y extraño. El mestizo es entonces, un sujeto plural que sume experiencias distintas en tiempos discontinuos y culturas diversas, que no busca una integración homogénea sino al contrario; una heterogeneización del hombre y de su identidad proveniente de diversas y poderosas fuentes.

A lo largo del análisis realizado por Cornejo Polar sobre los distintos relatos o tipos de literatura de América Latina, en particular de Perú y Ecuador, el mestizo construye un discurso en el cual sus dos universos simbólicos, tanto el indígena como el español se entrelazan, enredan y dan lugar a grietas que muestran las heridas de un sujeto fragmentario y heterogéneo, que no logra, a pesar de sus intentos homogeneizadores, borrar el dolor, positivar el mestizaje y convertirse en sujeto con una identidad sólida, fuerte y positiva.

Las distintas lecturas del mestizaje

Como se ha podido ver a lo largo del capítulo el mestizaje es un proceso cultural sumamente importante y constitutivo de América Latina, el cual ha sido objeto de estudio para varios teóricos y ha generado varias interpretaciones sobre este fenómeno. En el caso de esta investigación se tomaron dos enfoques culturales del mestizaje que son opuestos entre sí. Esta divergencia entre las dos teorías del mestizaje abre un campo mucho más amplio el cual permite tener más herramientas de análisis sobre un tema tan complejo.

Estas dos teorías nos llevan a comprender el mestizaje como una interpretación de un fenómeno que puede ser analizado culturalmente desde distintas posiciones, lo cual es necesario para el análisis musical de la obra de Salgado, ya que al ser un análisis hermenéutico sería un error encasillarlo en una sola teoría o en una sola interpretación, es por eso que se toman dos posiciones distintas entre sí pero que trabajan el mestizaje desde un enfoque cultural.

CAPÍTULO 3 CONTEXTO HISTORICO-SOCIAL Y ARTISTICO DEL AUTOR

3.1 Contexto histórico-social del Ecuador (1895-1960)

Para tener una mayor comprensión de la obra de L.H. Salgado, es necesario hacer un breve recuento histórico en el que vivió el compositor, ya que como se vio en el capítulo primero, las obras de arte responden tanto a la creación autónoma del artista como a la sociedad donde fueron producidas. Si bien Salgado vivió desde 1903 hasta 1977, y la mayoría de su obra se desarrolla entre los años 30 hasta los 60, es importante mencionar la Revolución Liberal ya que el compositor nace años después de esta y los ideales que desencadenó esta revolución siguen presentes y serán un aspecto fundamental para entender su obra.

3.1.1 La Revolución Liberal (1885-1912)

El incremento de las exportaciones cacaoteras y el comercio de importaciones trajeron consigo todo un proceso de cambio para la economía del país, que hasta entonces estaba concentrada en la hacienda como eje de acumulación, y las bases para el Modelo Agroexportador. Este auge de las exportaciones cacaoteras consolidó una nueva burguesía comercial, constituida por un grupo de comerciantes y banqueros de la oligarquía costeña los cuales lograron la dirección política con la “transformación” liberal.(Ayala Mora, 1995, p. 87)

Tras varias revueltas promovidas por varios sectores sociales: campesinos, artesanos y la clase media intelectual Guayaquileña. El 5 de Junio de 1895 el pueblo nombró al General Eloy Alfaro como jefe supremo del gobierno revolucionario. Llegó a Guayaquil el 19 de junio manifestando “acabar con la teocracia”, declaró vigente la constitución de Veintimilla y organizó su ejército para luchar contra el gobierno constitucional de Vicente Lucio Salazar que dominaba en la Sierra.(Salvador, 2009, p. 440)

La guerra civil fue larga y violenta, poco a poco fue ganando terreno, llegó Quito el 24 de Septiembre del 95 hasta que finalizó su dominio definitivo con la toma de Cuenca. Dentro de los cambios que realizó la Revolución Liberal en la primera administración de Alfaro (1895-1901) fueron: la ruptura entre la Iglesia y el Estado; abolición del catolicismo como religión

estatal; confiscación de los bienes eclesiásticos; educación laica estatal; la exoneración del pago territorial y el trabajo subsidiario para los indígenas; derechos civiles como el matrimonio, divorcio y el registro civil.

La Revolución Liberal fue un gran avance para el país en las libertades y garantías ciudadanas; se visibilizó a la figura del indio y fue un tema de preocupación; la mujer tuvo oportunidades laborales; se crearon varios centros educativos, entre ellos el Conservatorio Nacional de Música y se impulsó una democratización de la cultura. Otro de los aportes importantes de este periodo fue la integración económica del país por medio de la construcción del ferrocarril.

La Revolución significó un gran salto en la historia republicana del país. El dominio ideológico y político del clero y los terratenientes fue desmontado por la burguesía y sus aliados, modificando las relaciones de poder y conformando un nuevo contexto político en el nuevos grupos medios, que hasta entonces no habían tenido voz en el contexto nacional se fueron desarrollando. Este es el caso de los mestizos, que con los derechos civiles y el acceso a la educación y la cultura pasaron a constituir una fuerza social autónoma, según Alfredo Pareja solo *“cuando el mestizo es algo más que peón, artesano, empleado subalterno o soldado, cumplida la transformación de 1895, empieza a ser personaje de la historia”*(Cueva, El proceso de dominación política en el Ecuador, 1973, p. 11). Ya que hasta entonces se habían constituido como una categoría étnica cuyo status no estaba definido con precisión, dentro de una estructura que cubría su clasismo bajo la apariencia de una división racial entre “blancos” e “indios”.(Cueva, El proceso de dominación política en el Ecuador, 1973, p. 12)

Sin embargo no se puede hablar de una verdadera transformación, ya que a nivel económico, dicha revolución estuvo determinada por los intereses económicos de la burguesía, la cual orientó todos los cambios e innovaciones mencionadas a consolidar el sistema capitalista. Se puede decir entonces que en su esencia fue la consolidación política de la burguesía la que tendría el poder hasta 1925.

3.1.2 El periodo Plutocrático (1912-1925): Consolidación y crisis de la oligarquía liberal

Las esperanzas y las luces de cambio que trajo la Revolución Liberal a los campesinos y las clases medias terminaron con la muerte de Eloy Alfaro y sus tenientes en la “hoguera bárbara” propulsada en Quito por los conservadores de derecha en 1912. Los gobiernos que le sucedieron representaron la consolidación del orden liberal-burgués, la decadencia de la revolución liberal y el fin del orden liberal con la Revolución Juliana de 1925.

Este periodo empieza con la segunda administración de Leonidas Plaza (1912-1916), que fue el eje político que dominó todo el periodo tras bastidores. Dicho periodo se caracterizó por el control directo del poder político por parte de la banca guayaquileña, especialmente del Banco Comercial y Agrícola de Guayaquil. Plaza buscó un consenso con las oligarquías y estabilidad con la iglesia y los terratenientes de la Sierra. No obstante su gobierno, al igual que sus sucesores: Baquerizo Moreno (1916-1920), José Luis Tamayo (1920-1924) y Gonzalo Córdoba (1924-1925), se vieron inmersos en un gran crisis Estatal por la disminución significativa de las exportaciones cacaoteras debido a las plagas en los sembríos y a la crisis mundial causada por la Primera Guerra Mundial, por lo cual decayeron los precios y disminuyeron las exportaciones.

La base económica de la dominación política de la burguesía agro-mercantil estaba crisis y el fin de este periodo plutocrático se acercaba. Mientras tanto las ideas y los cambios que dejó la Revolución Liberal seguían latentes en el pueblo, el cual proclamaba por una vida de libertad y dignidad. Por otro lado, los sectores medios que habían accedido a la educación media y superior se juntaron formando un grupo de intelectuales y profesionales independientes al poder con ideas progresistas y socialistas, influenciadas por la revolución que acababa de producirse en Rusia.

Así, se formaron las primeras agrupaciones obreras que llegaron aliarse con los campesinos e indígenas en contra de la crisis económica llevada a cabo por el orden liberal, los cuales imponían medidas económicas que llevaban el peso de la crisis a los trabajadores. Esta crisis económica que cada vez se agravaba más, desencadenó un periodo de agitaciones sociales en el año de 1922 donde las manifestaciones callejeras de los sindicatos, obreros y grupos de clase media fueron sangrientamente reprimidas por los soldados en las calles de Guayaquil.

Este suceso marcó el nacimiento de una nueva etapa histórica en el país. Donde las contradicciones acumuladas de un capitalismo contemporáneo-primitivo se condensaron y

estallaron poniendo las raíces a un modelo oligárquico y dependiente de economía, sociedad y cultura(Cueva, Literatura y Sociedad en el Ecuador, 2009, p. 79). El modelo agro-exportador fundado en la explotación cacaotera será sustituido por la explotación bananera en un nuevo tipo de burguesía “americanizada” con Galo Plaza. A nivel social, aparece en escena el artesanado urbano en proceso de proletarización y se gesta los primeros núcleos del proletariado

Frente a este contexto de inestabilidad, los oficiales de baja graduación decidieron dar un golpe de Estado que se llevó a cabo el 19 de julio del 1925, derrocando al gobierno plutocrático. Esta revolución “*perseguía la igualdad de todos y la protección del hombre proletario*”(Cueva, El proceso de dominación política en el Ecuador, 1973, p. 19), no obstante no se produjo una verdadera transformación sino un reajuste socio-económico en beneficio de los militares, que representaban la clase media, es decir, los oficiales actuaron en beneficio de un movimiento institucional, en defensa de los intereses de su clase.

1.1.3 Inestabilidad Política (1925-1944)

La revolución Juliana que responde a la disputa del pueblo⁶ y las oligarquías de diversas ideologías y economías que se resisten a abandonar el poder, marcaron el inicio de dos décadas de inestabilidad política y crisis del sistema. Durante todo este periodo el Ecuador se vio inmerso en una crisis económica por la decreción de la producción y exportación del cacao, y de descomposición política por la pugna del latifundismo serrano por retornar al poder; la del socialismo que emerge con fuerza y la de la burguesía agro-exportadora.

El gobierno “juliano” empezó por combatir el poder plutocrático en contra del Banco Comercial y Agrícola que había simbolizado el predominio de esta oligarquía, nunca tuvieron como objetivo acabar con la burguesía sino limitar su poder mediante mecanismos de control estatal, que luego se reflejarían en instituciones como el Banco Central y la Superintendencia de Bancos creadas por Isidro Ayora un año más tarde. Estos ataques al banco llevaron al país a una crisis económica por falta de dinero circulante y el gobierno tuvo que ceder ante la presión de la burguesía y se estableció una política de tira y afloja donde los banqueros guayaquileños salieron victoriosos.

⁶Ciertos sectores de las clases medias que se habían formado a partir de la Revolución Liberal y los obreros.

Si bien la clase media de todo el país había sido la protagonista de esta revolución, no podía manejar por sí sola el Estado ni enfrentar victoriosamente a la burguesía agro-mercantil, lo cual hizo que los terratenientes serranos se aprovecharan de esta coyuntura para volver al poder. De esta manera la capital económica financiera que hasta entonces había permanecido en Guayaquil se quiso trasladar a la capital. La banca quiteña, ligada al gamonalismo, tomó fuerza y desarrollaron el comercio importador de la capital y algunas pequeñas industrias.(Cueva, El proceso de dominación política en el Ecuador, 1973, p. 23)

Isidro Ayora asumió el poder en 1926, intento gobernar bajo los ideales de la revolución, logró en gran medida incrementar los ingresos fiscales, creó el Banco Central y la Superintendencia de Bancos. Todo este periodo fue de gran avance para los obreros y trabajadores del sector público ya que se dictaron varias leyes de trabajo sobre contratos, jornadas laborales, sobre el trabajo de mujeres y menores entre otras cosas. A partir de los 30, cuando Isidro Ayora termina su mandato empieza la inestabilidad política con 24 gobernantes en 14 años que finaliza con el gobierno de Arroyo del Rio (1940-1944).

Dentro de este periodo de tiempo de inestabilidad política existen dos puntos relevantes: la primera aparición de Velazco Ibarra en 1932, que refleja una especie de vacío de poder por la crisis y la falta de popularidad de la burguesía agro-exportadora y de los conservadores serranos, dando lugar al nacimiento y desarrollo del “populismo” como solución a la política apoyado por las masas; y el conflicto con Perú en 1941, donde el país vive una guerra y finalmente se ve forzado a firmar el Protocolo de Rio de Janeiro en el cual pierde soberanía sobre extensas tierras amazónicas.

A pesar de la crisis en la que se encontraba el país, la clase media mejoró el nivel de vida, mejora que llegó a pocos sectores de la sociedad ya que el resto de la población seguía pobre y en condiciones de abandono. El indio no tuvo importancia para los gobiernos de este periodo, esto se debe también a la alianza con los terratenientes serranos a los cuales les convenía mantenerlos invisibilizados. Aunque en este periodo no se tocó el tema del indio a nivel político, a nivel artístico se lleva a cabo el boom del indigenismo, el cual refleja y denuncia la condición del indio.

A nivel cultural existe un desarrollo fuerte en todo el país. En el ámbito de la literatura, desde el año 22 empieza un desarrollo de esta y de la poesía desde diferentes corrientes, la influencia de

la vanguardia, el experimentalismo y la literatura de preocupación social van creando escritores y poetas que dan cuenta de una cultura que entra en una modernidad contradictoria. Alguno de los escritores son: Jorge Carrera Andrade, Alfredo Gangotena, Pablo Palacio, Humberto Salvador, Jorge Icaza, entre otros.

En los años 30 tas empieza el apogeo del realismo social que se constituye en la encrucijada de varias “series”, las más destacadas las del nuevo discurso sociológico y político(Cueva, Literatura y Sociedad en el Ecuador, 2009, p. 93). Bajo la influencia de varias Revoluciones, la Bolchevique y sobre todo la mexicana las cuales marcaron el arte y la cultura en general: la pintura indigenista de Kigman y Guayasamín son impensables sin el muralismo mexicano de Orozo y Rivera. Pero más allá de eso como menciona Alejandro Moreano la Revolución Mexicana, aunque bastante anticipado, abrió el clico de las revoluciones democráticas en América Latina.

“...fue a partir de los 30 que los pueblos, independientemente de sus burguesías, ingresaron en el escenario de la historia universal para afirmar el derecho de América Latina a vivir su propia vida y crear su propia cultura... En el lapso 30-60 América Latina vivió la ilusión, gracias al heroísmo de sus pueblos, de desarrollo de una sociedad burguesa nacionalmente libre y soberana y políticamente democrática, en el marco de la economía capitalista internacional”.(Cueva, Literatura y Sociedad en el Ecuador, 2009, p. 91)

En el Ecuador se inicia el desarrollo de un movimiento intelectual de creación de una cultura autentica nacional que aceptaba, reconocía e integraba las distintas fuerzas históricas de la nacionalidad. Según Alejandro Moreano y Agustín Cueva, la literatura social y la pintura indigenista fueron los grandes movimientos de la fundación la cultural del Ecuador que descubrieron la existencia social, las formas, las imágenes, la vivencias y costumbres y el habla del pueblo(Cueva, Literatura y Sociedad en el Ecuador, 2009, p. 93) La música para los historiadores y sociólogos aparece como un fantasma en los proceso históricos culturales del Ecuador, esto se debe a su desconocimiento por parte de los intelectuales en esta área y por la falta de difusión de esta misma, ya que en este año existió a nivel musical una corriente nacionalista de la cual Luis Humberto Salgado es uno de los protagonistas fundamentales.

El arte a diferencia de la política dió cuenta de la realidad de los sujetos que habitan en ella, incorporó a todos los personajes hasta entonces menospreciados: indios, cholos, montubios,

campesinos, negros, mulatos, a la sociedad en general sus diferencias y conflictos Son en su mayoría los mestizos de clase media, que a partir de las revoluciones surgen como sujetos históricos portadores de una voz, que narran el problema de una sociedad racista en la que se encuentran atrapados.

1.1.4Periodo Populista y de estabilidad política (1944-1960)

Este periodo se caracteriza por la estabilidad política y nacional, José María Velazco Ibarra fue la figura más importante de este periodo apoyado siempre en el sufragio popular por su discurso carismático. A nivel económico, la producción y la explotación del banano expandió la economía tanto a nivel nacional como internacional, se abrieron nuevas fronteras agrícolas y aparecieron nuevos grupos medios vinculados a la producción y explotación bananera, así como al comercio y al servicio público(Ayala Mora, 1995, p. 99). Crecimiento que no solo llegó a estos sectores sino a las capas medias, inclusive a ciertos grupos de trabajadores que elevaron sus ingresos.

A nivel político se estableció una alianza entre la burguesía que hegemonizaba en su mayoría el poder, el latifundismo serrano y la pequeña burguesía urbana manteniendo un ambiente de estabilidad democrática. Los partidos tradicionales: Conservador, Liberal y Socialista funcionaron regularmente y tuvieron que coexistir con nuevas fuerzas que surgían como el: socialcristianismo, el ARNE, CFP, entre otros.

En 1944 se formó una coalición de partidos: conservador, socialistas, comunistas, ex liberales y gente independiente bajo el nombre de Alianza Democrática Ecuatoriana en contra del gobierno Arroyistacandidatizando a Velazco Ibarra que se encontraba exiliado en Chile. En Mayo del mismo año, en la ciudad de Guayaquil, estalló una sublevación conocida como la “gloriosa”: el pueblo con la ayuda de los militares se lanzó contra la policía logrando la renuncia del presidente Arroyo del Rio.

Velazco Ibarra asumió el poder el 10 de agosto y sus gobiernos (1944-1947 y 1952-1956) estuvieron marcados por el desarrollo del país en varios aspectos: desarrollo vial, ampliación de los niveles educativos, se envían becarios a estudiar en el extranjero, mayor interés en la

enseñanza pública, creación de la Ley de Escalafón y Sueldos, del Tribunal Supremo Electoral y la Casa de la Cultura Ecuatoriana(Pareja Diezcanseco, 2004, p. 103).

El siguiente gobierno perteneció a Galo Plaza Lasso (1948-1952), el cual introdujo un nuevo modelo de dominación burguesa en el Ecuador. Frente a la crisis que había dejado el gobierno de Arroyo del Rio que no había podido acabarla en su totalidad Velazco Ibarra pese al incremento de exportaciones y a la coyuntura favorable Segunda Guerra Mundial que había acelerado el desarrollo de varios países en América Latina. Galo Plaza racionalizó el modelo de dominación burguesa iniciando una política desarrollista.

Enfocó el problema del Ecuador en términos de producción elaborando planes de fomento de producción y planificación técnica. Es por ello que en este periodo la burguesía, la pequeña burguesía urbana e incluso rural que se fue formando y la clase media vivieron un robustecimiento temporal representando el mayor logro de la dominación burguesa en el Ecuador. *“La “clase media” de los años 50,compuesta por burócratas relativamente bien instalados y prósperos profesionales liberales y comerciantes, poco tenía que ver con la clase media insipiente y marginada de los años 20”*.(Cueva, El proceso de dominación política en el Ecuador, 1973, p. 59)

Dentro de las obras más destacadas que realizó Galo Plaza en su gobierno desarrollista fueron: la creación del Instituto de Fomento de la Producción y el Banco de Fomento, que impulsaron la siembra de banano, café, cacao y algodón a pequeños propietarios; campañas de salubridad contra la malaria y la tuberculosis; construcción de centros escolares; realización del primer Censo Nacional de Población, donde se supo que la población del Ecuador era de 3'202.757 habitantes.

Desde los años 50, los liberales triunfan y gobiernan sin recurrir al fraude electoral, esto se debe a la existencia de una clase media cualitativamente importante que influye a otros sectores sociales por medio de relaciones de lealtades, filiaciones y aspiraciones que se forman en las fronteras de las diversas clases. Acabado el mandato de Plaza, volvió al poder Velazco Ibarra (1952-1956) seguido de Camilo Ponce Enríquez, los cuales terminaron sus mandatos sin inconvenientes y mantuvo en su mayoría la política impartida por Plaza.

3.2 Contexto artístico musical

Lastimosamente no existe una rica historia sobre la música en el Ecuador, debido a su carácter heterogéneo y amplio los estudios que existen dividen la música indígena, negra, popular y académica como esferas apartadas y desligadas del contexto social. Los estudios en su mayoría son una descripción musical de las características de los distintos tipos con un listado de los compositores.

Antes de entrar en el periodo histórico que corresponde al estudio es necesario hacer un breve recuento de la situación de la música académica en el siglo XIX para comprender de una mejor manera el desarrollo de la música en el siglo XX.

3.2.1 Situación de la música en el siglo XIX

Una vez instaurada la República, la música académica, se libera del dominio eclesiástico y a mediados de este siglo se inicia un *Proyecto Cultural Civilizador*⁷, la cultura se enfrenta a la barbarie. Debido al cambio en la estructura social, la supuesta “aristocracia” ecuatoriana, la burguesía que se empezaba a gestar impone el modelo de cultura Europea en la sociedad.

El presidente García Moreno fue uno de los principales propulsores de este de intento colonización cultural, insistía en que el Ecuador fuera protectorado francés

“El Ecuador es, durante la primera mitad del siglo XIX, un país que no quiere ser español, que no se atreve a ser indio y que todavía no puede ser mestizo. Sus manifestaciones culturales tiene, por tanto, un carácter híbrido... Hay una revolución que se está gestando, pero no hay la claridad para que esa gestación se evidencie. Sin querer mirar a España, sin atreverse a mirarse a sí mismo, el artista ecuatoriano vuelve sus ojos a Francia...”(Godoy, 2005, pág. 158)

La cultura francesa se instauró como paradigma cultural a seguir; el gusto musical de las élites de las distintas provincias se impuso como modelo a seguir. Era este grupo el único que tenía acceso a la educación musical, a su consumo y al disfrute, ya que el pueblo, en otras

⁷Este proyecto se llevaba a cabo en casi toda América Latina debido a la incorporación de los países a los mercados mundiales, especialmente Inglaterra y Francia, los cuales brindan el modelo de cultura a seguir,

palabras la mayoría de la población del Ecuador carecía de cultura y de gusto para poder apreciar dicha música. Había que llevarles cultura, civilizar a los “incultos” en una especie de acto de beneficencia con los pobres que escuchaban música popular y preferían la fiesta popular, la cual era considerada de mal gusto, ruidosa, intolerable, desmedida, etc.(Godoy, 2005, pág. 159)

Para los cultos e ilustrados pertenecientes a las élites, la verdadera y auténtica música era la académica europea, la música que sólo podía ser impartida en los conservatorios donde “*muchas veces fue prohibido tocar una canción popular ecuatoriana o latinoamericana*”(Godoy, 2005, pág. 170). La música verdadera solo era la clásica y europea, los músicos auténticos solo podían ser los que se formaban en el conservatorio de Quito, que se fundaría años más tarde, o en Europa que tenía aún más prestigio. Los músicos populares, bohemios, empíricos o indígena eran mal vistos y marginados por la “verdadera cultura”.⁸

En 1870 se funda el Conservatorio Nacional de Música en la ciudad de Quito bajo el mandato de García Moreno en su afán de culturalizar al país. Debido a la falta de recursos y a problemas políticos el Conservatorio es clausurado luego de 7 años de funcionamiento. Tres años más tarde se inaugura en Quito el Teatro Nacional Sucre para la presentación de compañías dramáticas, con el fin de difundir en el Ecuador géneros y repertorios europeos.

El financiamiento de estos eventos no estaba a cargo del Estado sino de la élite, la cual era la única que tenía acceso a estos eventos, haciendo que su “proyecto culturalizador” solo se mantenga en una clase para de esta manera conservar la distinción y la dominación cultural⁹.

Otro de los aspectos importantes de este periodo, es el desarrollo de la música popular a través de una considerable conformación de bandas de pueblo. Las cuales tiene su origen en las bandas militares del periodo de independencia, conformadas por los artesanos, campesino, mestizos y extranjeros que integraban la tropa, muchos de ellos músicos populares, intérpretes de guitarra, bandolín, etc., los cuales propiciaron una dinámica de interaprendizaje y mezcla que dieron como resultado nuevos géneros y repertorios musicales.

⁸Es sumamente importante las relaciones de exclusión y dominación que se crean a partir de esta colonización cultural ya que como veremos más adelante continúan vigentes.

⁹Este dominio de las élites en la cultura, especialmente en la música clásica sigue vigente. Tal vez no es tan visible ni explicito como antes debido a los intentos de políticas democratizantes impartidas por el Estado actual, como es el caso del funcionamiento y el papel que desarrolla la OSNE. Sin embargo estas relaciones de poder y de exclusion se puede ver en nuevos espacios como la Fundación Casa de la Música.

3.2.2 Siglo XX

A inicios de este siglo se consideraba que no existía una música propia que reflejara los procesos sociales e históricos de nuestro país. Esto se debía a que la producción musical académica estaba enfocada en la reproducción y copia de las formas europeas, ya que como vimos anteriormente el folclor y la música popular eran desvalorizadas en el mundo de la academia. Es entonces que empieza a surgir la corriente nacionalista bajo la influencia del movimiento estilístico que se desarrollaba en Europa y los ideales que implantó la Revolución Liberal.

Desde La República se puede observar como el desarrollo de la música académica en el Ecuador ha sido casi inexistente y no ha tenido movilidad social en los distintos grupos de la sociedad, ya que desde su inicio esta práctica cultural se mantuvo en pequeños grupos de la burguesía terrateniente, aunque con la apertura del conservatorio sectores de la clase media tuvieron acceso a dicho arte, mayoritariamente, en calidad de músicos

Son estos músicos de clase media que empiezan la llamada primera generación de músicos nacionalistas, conformada por: Segundo Luis Moreno (1882-1972), Sixto María Durán (1875-1947), Francisco Salgado Ayala (1880-1970 padre de L. H. Salgado), y Pedro Traversari Salazar (1874-1956) a principio de siglo. Por primera vez empiezan a investigar sobre la música indígena y popular y se desarrollan los primeros estudios musicales que serán de gran ayuda e influencia para la segunda generación.

La segunda generación de nacionalistas se desarrollan principalmente en los años 30, al igual que la literatura y las demás artes. La música, por medio de la corriente nacionalista, busca expresar la nacionalidad ecuatoriana, especialmente la música indígena y los ritmos mestizos junto a la técnica clásica. Los principales músicos de esta generación son: Luis Humberto Salgado (1903-1977), José Ignacio Canelos (1898-1959), Belisario Peña Ponce (1902-1959), Juan Pablo Muñoz Sanz (1898- 1964).

3.2.2.1 El movimiento Nacionalista

Para entender mejor el contexto musical de L. H Salgado es necesario abordar el nacionalismo, no solo por la pertenecía del autor a dicha corriente, sino por la importancia de

este movimiento a nivel artístico, político y cultural en el Ecuador y en toda América Latina. Dicho movimiento se llevó a cabo de una forma diversa a la europea adquiriendo su propia particularidad y respondiendo a los procesos históricos, sociales y culturales de los países latinoamericanos.

El nacionalismo musical en Europa surge como una corriente del romanticismo tardío (segunda mitad del siglo XIX) en los países de la periferia musical (Países del Este, España, Islandia) como una reacción a los procesos de independencia política con el afán de reafirmar su identidad. Dichas expresiones estéticas buscaban reafirmar y revalorizar su cultura, para ello el folklor de cada país, sus géneros, melodías y temáticas fueron las herramientas fundamentales para la composición junto a las formas tradicionales europeas.

En América Latina el nacionalismo, a diferencia de Europa, no fue fruto de las primeras luchas de independencias, pero sí de revoluciones que se dieron en principios de los años XX principalmente la Revolución Mexicana que desencadenaron varios procesos. Uno de los más importantes: el proyecto cultural mestizo, ya que hasta entonces la sociedad y el arte en general pretendían ser copia de Europa, eliminando la diversidad cultural y a nivel artístico produciendo resultados vacíos. Es a partir de esto que se empieza la búsqueda de una voz propia y un arte que responda y refleje la sociedad a la que pertenece.

El nacionalismo musical en América Latina, se desarrolló de distintas maneras en cada país pero en todos ellos emerge la voz de lo hasta entonces negado, *lo Otro*. En el caso de Ecuador y de los países andinos, el indio y el mestizo aparecen como las figuras fundamentales y constitutivas de la identidad, a pesar que existen otras culturas como los negros, montubios, etc.

Según Alejo Carpentier: *“Huérfanos de una tradición técnica propia, buscábamos el acento nacional en la utilización -estilización- de nuestros folklores. Si nada podíamos inventar todavía en los dominios de la factura, de la evolución tonal, de la instrumentación, buscábamos, al menos, una música que tuviera un aspecto distinto de la de Europa”*.(Carpentier, 1980, p. 11)

Los músicos ecuatorianos, como manifiesta el musicólogo Julio Bueno, viven una dualidad, ya que, por un lado reproducen los modelos europeos, pero por otro, necesitan expresar un lenguaje propio. Debido a esta ambigüedad según Salgado hay músicos que emprenden una búsqueda por lo propio, los músicos a los cuales denomina la “Cofradía de David” que cultivaban el “verdadero arte musical”, encontrar el arte propio en Salgado consistía

en poner como fundamental la música vernácula, de aquí que contempla “*al folclor, en general, como basamento de la nacionalidad*”(Salgado, 1989, p. 89).

Salgado al igual que otros músicos de su época como: Sixto Duran, Guevara y más tarde Maihuasca, emprendieron una búsqueda y un interés por las formas autóctonas y populares, introduciendo en sus obras ritmos como el sanjuanito, el albazo, la danza, el pasacalle, el pasillo, etc.

“*Todas las artes van encadenas*” manifiesta Salgado en su análisis sobre la música ecuatoriana, es por eso que considera necesario mantenerse al tanto de la literatura y las demás artes ya que tienen corrientes semejantes. En el caso de Ecuador, como se pudo observar en el punto anterior, a partir de los años 30 todas las artes reflejan la búsqueda de la identidad nacional ligada principalmente a las raíces indígenas, todas muestran la sociedad, sus personajes, sus costumbres, sus imágenes sonidos y formas que se ven plasmadas en las obras de literatura de Icaza, Enrique Gil, Joaquín Gallegos Lara; en los cuadros de Guayasamin y Kigman; y en la música de Salgado, Canelos, Guevara entre otros que corresponde no sólo a la búsqueda de un individuo, sino a la de un movimientos cultural intelectual por vivir su propia vida y crear su propia cultura.

3.3 Reseña biográfica del autor

“Trovero, Folklorista, Politoral, se llamaba a sí mismo, cuando disfrazaba su enorme talento con aquellos seudónimos que, tras la máscara, revelaban su mundo interior: caleidoscopio de composiciones audaces, dignas de ser parecidas a su dueño, un gran adelantado y un ser incomprendido”

RaúlPérez Torres

Luis Humberto Salgado es uno de los músicos más importantes y enigmáticos del Ecuador. Nació el 10 de Diciembre de 1903 en Cayambe y murió el 11 de Diciembre de 1977 cuando se preparaba a dictar su clase de armonía en el Instituto Interamericano de Música Sacra. Se educó y vivió toda su vida en Quito, fue hijo del compositor Francisco Salgado Ayala, el cual le inculcará una gran disciplina y dedicación a los estudios musicales. Realizó sus estudios en la

escuela Simón Bolívar y en el Colegio Mejía, donde se Graduó de Bachiller en Filosofía y Letras.

Ingresó a los 8 años al Conservatorio de Música de la ciudad de Quito donde estudió piano y composición, además de la formación música particular que recibía por parte de su padre. Desde los 10 años comienza a incursionar en la composición siempre bajo la tutela de su padre. A la edad de 19 años trabaja en los cines “Puerta del Sol” y “Edén” acompañando en el piano las películas mudas. Termina el conservatorio en el año 28 interpretando el concierto de Mi bemol de Liszt, dos años después se sabe que compuso varias obras populares que, o se perdieron, o el mismo las destruyó.

En 1931 contrae matrimonio con Laura Merizalde Villavicencio, estudiante de Artes y Oficios; dos años después nace su hijo Fausto Salgado Merizalde. Para sostener a su familia Salgado trabaja en varios lugares: impartiendo clases privadas de música, tocando el piano en cines y en clubes nocturnos(Wong, 2003-2004, p. 25). Debido al exceso de trabajo se divorcia de su esposa dos años más tarde de haber contraído matrimonio, sin embargo la separación fue corta ya que al poco tiempo volvieron a vivir juntos y renovaron sus votos matrimoniales en 1972.

En el año 34, por concurso de merecimiento, fue nombrado profesor de armonía, dictado y contrapunto del Conservatoria Nacional de Música. Fue tres veces director de dicha institución, pero nunca impartió clases de composición musical, es por ello que muchos consideran que no dejó escuela o influencia estética en los siguientes compositores ecuatorianos.

A diferencia de muchos otros músicos latinoamericanos, como Villa-Lobos, Carlos Chávez y Revueltas, Salgado no tuvo un estrecho contacto con músicos y centros musicales europeos y norteamericanos ya que nunca salió del país. Sin embargo su estilo y estética musicales estuvieron influenciados a través de libros y grabaciones de obras contemporáneas traídos por su hermano Gustavo en su frecuentes viajes a Europa como diplomático. Es por ello que conoció la vanguardia musical de su tiempo: el dodecafonismo, el neoclasicismo, la música atonal, microtonal, aleatoria y electrónica(Wong, 2003-2004, p. 27).

Salgado tuvo un gran conocimiento del folklor andino gracias a los continuos viajes que realizaba a la zonas rurales andinas, *“guardaba en su memoria un catálogo completo de*

melodías autóctonas que le permitieron crear temas de caracteres vernácula e intuir armonías y posibilidades de desarrollo musical”(Wong, 2003-2004, p. 25). Lo interesante de la obra de Salgado es que el autor a diferencia de otros músicos considerados nacionalistas no utilizaba citas folklóricas en sus composiciones, sin embargo la mayoría de sus obras emergieron de los géneros indígenas que hacen inconfundible su procedencia andina. Utiliza no sólo los diversos géneros musicales andinos, sus leyendas, costumbres, fiestas típicas sino también aquellos ritmos que surgieron del mestizaje en la música popular, como el *san Juanito*, *albazo*, *pasillo*, etc.

Salgado no solo incluyó como fundamental en toda su obra el folclor ecuatoriano, el cual consideraba que se dividía en dos: el de tipo autóctono y el de tipo criollo, sino combinó a este con otras formas musicales de occidente como la forma clásica, el expresionismo. Escribió varios artículos musicales para revalorizar dicha música y rescatar las formas musicales vernáculas para su utilización en la música académica.

No solo se desenvolvió en el campo de la composición, también fue autor de varios artículos sobre diversos temas musicales en periódicos locales como *El Comercio* y en la revista *Ritmo de España*. Sus críticas y postulados teóricos quedaron plasmados en varios artículos como: *Música vernácula ecuatoriana*, *Micro estudio*, *Sinopsis estética de la música ecuatoriana*, entre otros. La crítica musical era una función fundamental para Salgado al considerarla “iluminadora y constructiva”, siempre que venga de especialista del arte musical.

Según Raúl Pérez Torres:

“Salgado escribió decenas de artículos en los que podemos comprobar la alquimia del músico profundo con la del ser literato. Quizá, en esos sentidos, debamos reunirlos, en el cielo rutilante de los creadores más osados, con otros ecuatorianos que despedazaron el tiempo y forjaron su obra a la luz de rupturas, descubrimientos e innovaciones. Con Pablo Palacio y Hugo Mayo, por ejemplo, podría armarse una violenta trilogía de iluminados rompeolas, sanjuanitos futuristas o profetas sueltos a la intemperie”.(Wong, 2003-2004, p. 11)

A través de sus artículos podemos percibir su posición musical estética, la cual es similar a la de Schumann, el cual consideraba que el mundo musical estaba dividido en dos bandos: la “Cofradía de David” a los cuales pertenecían los músicos que cultivaban el “verdadero arte musical”, los “Filisteos” los cuales buscaban notoriedad y originalidad a través de métodos extra musicales que cuestionaban el sentido estético de la música.

Los historiadores y las enciclopedias musicales lo identifican como uno de los pilares del nacionalismo musical en el Ecuador, sin embargo su obra no se puede enmarcar dentro de los cánones de la corriente nacionalista europea, ya que esta se contraponía a las tendencias vanguardistas que eran antagónicas al nacionalismo. Pero en el caso de América Latina el nacionalismo, como se revisó anteriormente, tuvo sus propias características y se lo utilizó como una corriente que reflejó los conflictos sociales y los proyectos políticos y culturales. En el caso del Ecuador y en específico de L. Salgado: la voz interna del mestizo.

3.3.1 Catálogo del Obras del autor

Aproximadamente se sabe que L. H. Salgado compuso cerca de ciento cincuenta obras, a pesar de que no podía escuchar sus composiciones compuso hasta su muerte. Lastimosamente como dice el compositor Arturo Rodas la mayor parte de las obras Salgado no han sido interpretadas ni grabadas y las pocas que escapan del imperdonable olvido han sido interpretadas en: Alemania (*Suite Ecuatoriana*), Estados Unidos (*Segunda Sinfonía Sintética* y la *Suite Atahualpa*), Dinamarca (Concierto para guitarra y orquesta), Ecuador (algunas obras, entre ellas el ballet *El Amaño* montada por la compañía española de Ana María, en Quito en 1947)(Rodas, 1989, p. 9).

OBRAS PARA ORQUESTA¹⁰

Año de Composición	Título	Duración	Observaciones
1933	<i>Suite Atahualpa o el ocaso de un imperio</i> (para banda sinfónica)		Estrenada en Quito, el mismo año. Tocada en 1940 en Washington por la Banda de la Marina
1946	<i>Suite Coreográfica</i>	60	Estrenada por la orquesta del conservatorio
1945-1949	<i>Primera Sinfonía, Ecuatoriana</i>	40	Reorquestada en 1949
1948	<i>Variaciones en el estilo folclórico</i>		

¹⁰ Tomado de la Revista Opus n31, Revista de la Musicoteca del Banco Central del Ecuador, Quito, 1989

1949	<i>Sismo (Poema Sinfónico)</i>	12	
1949	<i>Segundo Sinfonía, Sintética</i>	10	Estrenada en Mayo de 1954 por la Orquesta de la Fuerza Aérea de los Estados Unidos en la Unión Panamericana en Washington. Revisada en 1975
1954-1955	<i>Tercera Sinfonía, "A.D.H.G.E"</i>	25	Sobre un tema pentafónico y estilo rococó
1957	<i>Cuarta Sinfonía</i>	45	
1958	<i>Quinta Sinfonía, Neorromántica</i>	35	
1959	<i>Homenaje a la Danza Criolla (Poema Sinfónico)</i>		
1960	<i>La fiesta de la cosecha, Poema Sinfónico</i>		
1968	<i>Sexta Sinfonía</i> (para orquesta de cuerdas y timbales)		Estrenada el 2 de agosto de 1968 por la OSN bajo la dirección de Proinssias O`Dunin
1969-1970	<i>Séptima Sinfonía</i> , para orquesta plena en homenaje al bicentenario de Beethoven		La partitura pertenece al Archivo de la Casa Beethoven en Bonn. Esta obra obtuvo en diciembre de 1969 el primer premio en el concurso de música nacional organizado por el municipio de Quito
1971-1972	<i>Octava Sinfonía</i> , para orquesta		El primer movimiento fue estrenado por la Orquesta del Conservatorio bajo la dirección del autor en mayo de 1972 en el Teatro Sucre.

1972	<i>Suite Ecuatoriana</i>		Estrenada y grabada por la Orquesta y la Radio de Berlín en 1979
1972	<i>Sinfonía de Ritmos Vernaculares</i>		Primer premio en el concurso de obras sinfónicas promovido por La Comisión del Sesquicentenario de la Batalla de Pichincha

OPERAS

Año de Composición	Título	Duración	Observaciones
1940-1954	<i>Cumandá</i>	180	Tres actos en 7 cuadros, libreto del autor sobre la novela de Juan León Mera. Algunas escenas se han ejecutado en conciertos del Conservatorio Nacional de Quito bajo la dirección del compositor
1956-1957	<i>Eunice</i>	120	Cuatro actos, libreto del compositor del compositor, versión libre y fantaseada sobre algunos personajes de Quo Vadis
1959-1961	<i>El Centurión</i>		En tres actos, libreto del compositor
1964-1971	<i>El Tribuno</i>		En tres actos, libreto del compositor

OPERETA

Año de Composición	Título	Duración	Observaciones
1930-1934	<i>Ensueños de Amor</i>	120	Tres actos en cuatro cuadros, argumento y libreto del autor, basado en escenas de la vida capitalina de principios del segundo cuartos de siglo. Estrenada bajo la dirección del autor en abril de 1932.

MELODRAMA

Año de Composición	Título	Duración	Observaciones
1947	<i>Alejandra la pagana</i>		Libreto de Antonio Álvarez. Estrenado por el Colegio “Riobamba” en diciembre de 1947.

BALLETS

Año de Composición	Título	Duración	Observaciones
1947	<i>El Amaño</i>	30	Un acto en cuatro cuadros, argumento de Jorge Icaza sobre la vida rural del Ecuador. Estrenada en agosto de 1947 por la compañía española de Ana María.
1949	<i>Licisca</i>	50	Un acto en cuatro cuadros, argumento del autor sobre la vida de Mesalina.
1952	<i>El Dios Tumbal</i>	30	Un acto en cuatro cuadros, argumento de Carlos Cevallos

			sobre la leyenda indígena precolombina del golfo de Guayaquil
--	--	--	---

OPERA-BALLET

Año de Composición	Título	Duración	Observaciones
1948-1949	<i>Escenas de Corpus</i>	90	Dos actos en cuatro cuadros, argumento y libreto del autor sobre escenas de las costumbres típicas de una aldea del altiplano ecuatoriano

OBRAS PARA SOLISTAS Y ORQUESTA

Año de Composición	Título	Duración	Observaciones
1941	<i>Consagración de las vírgenes del sol</i> , concierto programático para piano y orquesta	20	
1948	<i>Concierto Fantasía</i> , para piano y orquesta	16	
1953	<i>Primer concierto en Mi Mayor</i> , para violín y orquesta	18	
1955-1956	<i>Concierto de Fa Mayor</i> , para viola y orquesta	20	
1958-1959	<i>Tercer Concierto</i> , para piano y orquesta	25	
1968	<i>Primer Concierto</i> , para corno y orquesta		

1974-1975	<i>Concierto para cello y orquesta</i>		
1976	<i>Concierto para guitarra y orquesta</i>		Estrenado en Copenhague por el guitarrista ecuatoriano Luis Maldonado

OBRAS VOCALES

Año de Composición	Título	Duración	Observaciones
1936	<i>Canto de la libertad</i>		
1936	<i>Alborada</i> , poema sinfónico-coral	10	Letra del compositor. Estrenado el 10 de agosto de 1936 por el Coro y Orquesta del Conservatorio
1942	<i>El deporte</i>		Himno para coro y piano
1943	<i>Himno pastoral</i> , danzante, para canto y orquesta		
1944	<i>Huasipichay</i> , canto y piano		
1944	<i>Cantata Amer'indica</i>		Para voz sola y piano
1944	<i>Salve, Salve, Gran Señora</i>		Armonización y orquestación libres
1945	<i>La casa nativa</i> , para canto y piano		Letra de N. Fernandez Juncos
1945	<i>Alma nativa</i> , para canto y piano		
1947	<i>Que lindo es el cariño</i>		Premio de Sanjuanito en el concurso de Reed and Reed
1947	<i>Canto a la clase obrera</i> , coro mixto a 4 voces	5	Rondeña, letra de Eloy Velez Viteri

1947	<i>El Rio Guayas</i> , coro mixto a 6 voces	6	Pasillo, letra de Alejandro Velasco M.
1947	<i>Amor Filial</i>	4	Pasillo, letra de C. Cordero Davila
1947	<i>Bendita Tierra</i> , coro mixto a 4 y 6 voces		Himno, letra de Enrique Segovia
1948	<i>Brindis al pasado</i> , pasillo	5	Letra del compositor
1948	<i>Mi linda quiteña</i> , aire típico		Canto y piano
1949	<i>Quiteño de Quito</i> , pasacalle		Canto y piano
1949	<i>El estudiante provinciano</i> , pasacalle		Canto y piano
1949	<i>La peana</i> , tonada		Canto y piano
1950	<i>Ecuador</i>		Para solistas y coro mixto con acompañamiento de piano
1956	Anhelo	4	Segundo premio en el concurso U.N. P de música popular
1959	<i>Semblanza vernacular</i> , Romanza, para soprano y piano		
1961	<i>Ofrenda ritual</i>		Edición del autor
1961	<i>Aidita</i> , canción de cuna		Letra del compositor. Estrenada por Clara Espinoza en julio de 1961
1966	<i>Himno</i> , para tres voces varoniles y piano		
1966	<i>2 Misas para coro y órgano</i>		Según la nueva liturgia
1968	<i>La Ñusta</i> , para soprano y piano	4	Estrenada el mismo año por la cantante María Niles y el compositor al piano

1969	<i>Ferviente anhelo, pasillo</i> , para canto y piano		
1971	<i>Souvenir</i> , para canto y piano		

MÚSICA DE CÁMARA

Año de Composición	Título	Duración	Observaciones
1930	<i>Capricho español</i> , para violonchelo y piano	6	
1943	<i>Primer Cuarteto</i> , en La bemol mayor, para dos violines, viola y violonchelo	20	
1958	<i>Segundo Cuarteto</i> , para dos violines y violonchelo, en cuatro frases estilísticas	22	
1958	<i>Quinteto</i>	18	
1946	<i>Capricho Ecuatoriano</i> , para violín y piano	5	
1948	<i>Nocturno</i> , para violín y piano	6	
1949	<i>Berceuse</i> , para violín y piano	5	
1954	<i>Interludio</i> , para violín y piano	5	
1961	<i>Primera Sonata</i> , para violín y piano		Estrenada en Quito, el 30 de abril de 1969 por Jack Abel, con el autor al piano
1962	<i>Primera Sonata</i> , para cello y piano		Estrenado por el Cuarteto del CMN,

			em abril 1972
1962	<i>Cuarteto</i> , para instrumentos de cobre, 2 trp, corno y trombón		
1963	<i>Quinteto</i> , para cuerdas y piano		
1969	<i>Selene</i> , trío programático en 3 movs. Flauta, Oboe y Corno Ingles		
1972-1973	Quinteto, para cuerdas y piano		Estrenado el primer movimiento con el Quinteto del Conservatorio y el autor al piano, en abril 1974
1973	<i>Sonata</i> , para viola y piano		

OBRAS PARA PIANO

Año de Composición	Título	Duración	Observaciones
1922	<i>Elegia y los arlequines de seda y oro</i> , piezas breves para piano		
1929	<i>Idilio a la orilla del lago</i>	5	
1932	<i>En el templo del sol</i> , rapsodia aborigen	6	
1936	<i>En la feria de mi pueblo</i> , danza vernácula 1		También orquestada
1940	<i>Fiesta de corpus en la aldea</i> , Suite	16	
1940	<i>Danza vernácula Quenas y Rondadores</i>		También orquestada
1940	<i>Fox-preludio</i>		

1942	<i>Galería del folclor andino-ecuatoriano, 6 piezas vernáculas</i>	20	
1942	<i>El paramo</i> , preludio andino-ecuatoriano	5	
1943	<i>Mascarada Indígena</i> , danza nativa	4	
1944	<i>Sanjuanito Futurista</i> , danza dodecafónica	4	
1944	<i>Rapsodia Ecuatoriana N.2</i>	7	
1944	<i>Nochebuena de Anteaño</i>		
1944	<i>Baile de arroz quebrado</i> , albazo		
1945	<i>Arpa de mi tierra</i> , albazo		
1945	<i>Mi cielo andino</i> , pasacalle		
1945	<i>En la casa de los priostes</i>		
1945	<i>Mosaico de aires nativos</i>		
1947	<i>Rapsodia Ecuatoriana N. 3</i>	6	
1947	<i>Estampas serraniegas</i>	18	
1948	<i>Variaciones folclóricas</i>	18	
1949	<i>Danza vernácula N. 3</i>	4	
1949	<i>Marcha Solemne</i>		
1950	<i>Sonata Dramática</i>	16	
1951	<i>Segunda Sonata</i>	14	
1952	<i>Improntu N.1</i>	4	
1952	<i>Inti- Raymi</i>	4	
1957	<i>Seis fases rapsódicas sobre tres acordes de serie dodecafónica</i>	15	

1967-1968	<i>Quadrivium</i>		
1969	<i>Tercera Sonata</i>		
1977	<i>Suite de cuatro números</i>		Recopilados y ordenados este año por el autor, pero compuestos con anterioridad

OBRA PARA ORGANO

Año de Composición	Título	Duración	Observaciones
1962	<i>Tríptico Andino</i>		

CAPITULO 4: EL MESTIZAJE EN LA OBRA DE LUIS HUMBERTO

4.1 Autoconstrucción del mestizo

Luis Humberto Salgado surge en el contexto de cambios políticos, donde la Revolución Liberal visibilizó la aparición de un nuevo sujeto: el mestizo, y de una nueva clase: la clase media que se irán consolidando y tomando protagonismo en la historia del Ecuador. Gracias al acceso que empieza a tener la clase media a la cultura y la educación a partir de dicha Revolución, surge una nueva vanguardia artística con el fin de crear un nuevo lenguaje artístico; un lenguaje propio que integre los procesos sociales, los cuales le dan causa y sentido a la obra de arte.

Salgado representa a este nuevo sujeto emergente de las clases medias intelectuales, que se encuentra en una búsqueda por su propia voz, por un lenguaje que no solo cambie la relación con la realidad social sino que tenga conexión con él mismo y con la sociedad de la que es parte. Ya que hasta entonces, como vimos en el capítulo anterior, la música académica en el Ecuador era una copia de las formas musicales europeas.

En la obra de Salgado los distintos universos socio-culturales se interceptan, se interlazan armónica y conflictivamente, y como dice Cornejo Polar bajo la forma “occidental” subyacen formas y voces propias, creando una música polifónica donde surgen las distintas y heterogéneas voces que cohabitan en el mestizaje. Así, en sus obras se encuentran los *melos* indígenas de una escala pentafónica; los ritmos mestizos creados en la época colonial; la mezcla de instrumentos que por momentos te transportan a Europa, al paramo o a la banda de pueblo de la ciudad; hasta las ideas más vanguardistas de la modernidad como el dodecafonismo y la música atonal. Que no son nada más que el reflejo de la sociedad y sus procesos conflictivos y contradictorios, en la cual el sujeto constituye el elemento fundamental que encarna todo esto.

4.1.1 Apología de lo andino

La música de Salgado habla desde distintas voces, como se vio anteriormente Salgado pertenece a la academia, nació y vivió bajo los restos de una cultura india y también representa al mestizo, haciendo que su música tenga la capacidad de hablar desde distintas posiciones.

Dentro de la música polifónica de Salgado donde aparecen las diversas voces que se mezclan, a veces positiva y a veces conflictivamente, existe una característica fundamental que permite entender mejor el mestizaje y la autoconstrucción del mestizo en su obra. Esta es la constante apología de lo andino que parece a lo largo de toda su obra.

Salgado era un músico académico, que como se vio en su biografía se formó con su padre y en el Conservatorio de Quito, esto hace que la música clásica occidental se consagre como la música “verdadera”, más aun después de ver que a finales del siglo XIX la élite quiteña instauró un proyecto cultural en el cual la música clásica europea no solo era la música por excelencia sino el referente del buen gusto frente a lo denigrante que representaba lo indio, lo popular y lo mestizo. Esta concepción eurocéntrica con la que se funda el Conservatorio de Quito en el cual estudia Francisco Salgado, padre de Luis Humberto y décadas después él mismo, continúe presente y con gran peso en ámbito musical académico.

Esto ayuda a entender el carácter ajeno que tenía la música que componían e interpretaban los compositores de aquella época, apartada de su propia realidad, de su vida cotidiana y el espacio donde vivían. Luis Humberto al igual que la mayoría de los compositores de aquel periodo, como se mencionó en la página anterior, era un mestizo de clase media que nació en Cayambe y vivió en Quito y no pertenecía a las élites del país que tenían un contacto directo con Europa y sus prácticas culturales. Lo cual lo llevó a la búsqueda, al igual que otros músicos, por un nuevo lenguaje, un lenguaje propio que sea auténtico y represente la realidad.

Esta búsqueda por crear una forma musical “genuinamente” ecuatoriana lleva al compositor a introducir la música vernácula, es decir la música indígena: sus ritmos, escalas e instrumentos; y la música mestiza, en especial sus diversos ritmos e instrumentos, a sus composiciones académicas.

“*La Suit Atahualpa*” o también llamada “*El Ocaso de un Imperio*” fue su primera gran obra conmemorando el cuarto centenario de la muerte de Atahualpa, creada originalmente para

Picc.

Fl. I

Fl. II

Cl. Bb

Cl. Eb

Cl. A

Fg.

Sax. S.

Sax. A.

Sax. T.

Sax. B.

En la introducción del primer movimiento *Visiones proféticas de Viracocha* se puede observar la utilización de la pentafónica en la melodía que es ejecutada principalmente por el Piccolo y la flauta. En este caso estos instrumentos suenan sumamente andinos, ya que el sonido de éstos se puede asemejar a los instrumentos aerófonos indígenas como la quena y el pingullo. Durante todo este movimiento se mantiene una melodía pentafónica que hace referencia y va acorde al título del movimiento.

The image displays a page from a musical score, specifically the beginning of the first movement, *Visiones proféticas de Viracocha*. The score is written for a large orchestra, including Piccolo, Flutes I and II, Clarinets in Bb, Bassoons, Saxophones, and various percussion instruments. The tempo is marked 'Allegretto vivace' with a metronome marking of 112. The key signature is one sharp (F#). The score shows the initial measures of the movement, with the Piccolo and Flutes I and II playing a prominent pentatonic melody. The woodwinds and strings provide harmonic support. The percussion section includes a variety of instruments, some of which play a steady rhythmic pattern.

Sheet music for a piano piece, featuring multiple staves and dynamic markings. The music is written in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Dynamic markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). The piece is marked with a tempo of *Andante* and includes a section labeled *Andante*. The score is divided into measures, with some measures containing a *D* marking. The music concludes with a final chord marked *f*.

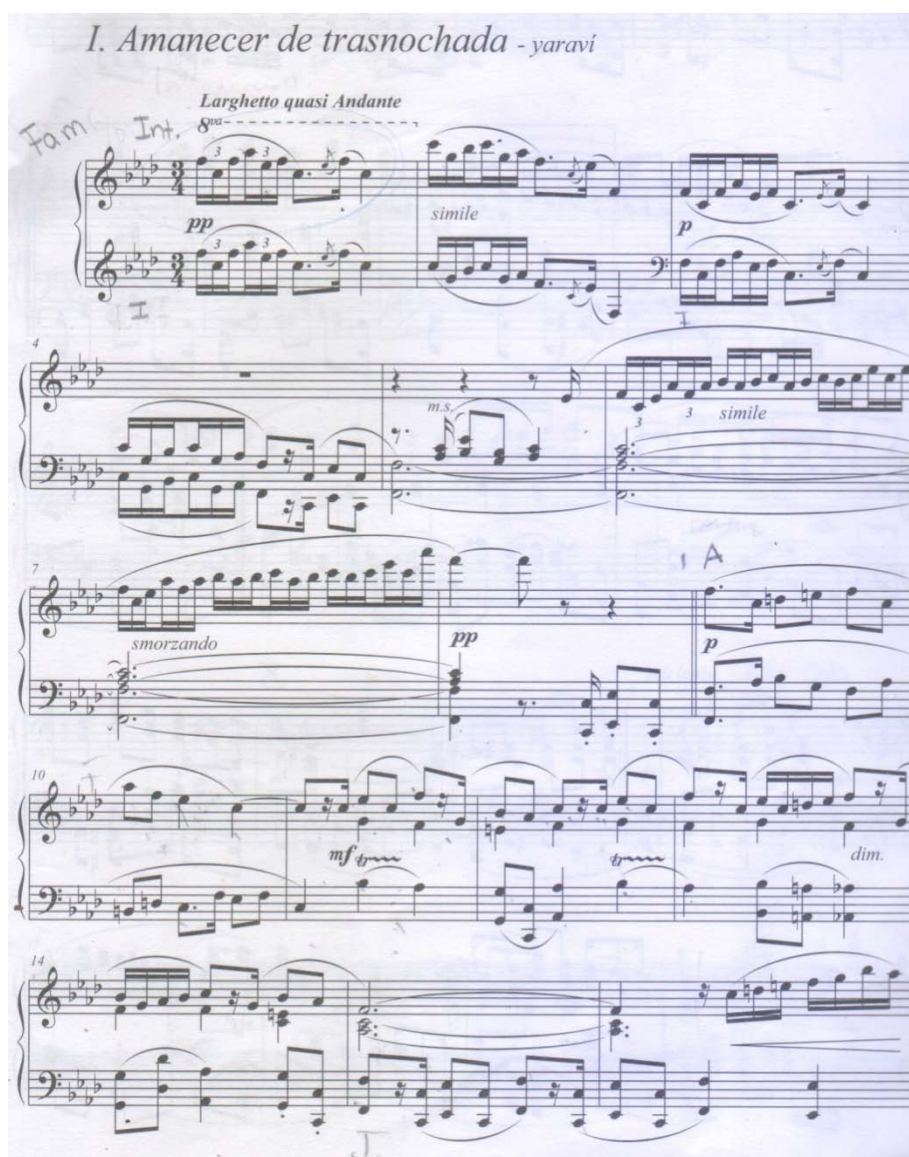
En fragmento podemos ver como la utilización del piccolo cambia completamente y la melodía se vuelve completamente Europea, desaparece la pentafónica y en la percusión no se marca el ritmo de San Juan que aparece en el anterior movimiento, sino la pandereta marca un ritmo clásico. Lo interesante de este fragmento es que sugiere la vida en la corte de Atahualpa y la música remite a una corte Europea, es decir, nos muestra el imperio y su grandeza en términos europeos.

Atahualpa a lo largo de esta obra aparece siempre como alegre, lúdico y grande. Hasta en el diálogo con Valverde, en el tercer movimiento, da su entrada de manera alegre y triunfal. Como se puede observar en fragmento a continuación en el que la mayoría de instrumentos tocan en su entrada y la percusión remarca su fuerza, a diferencia de la parte de los españoles que son representados con una melodía apagada y débil.

Atahualpa - 02 - El combate

The musical score is for a piece titled "El combate" from "Atahualpa - 02". It is written for a large orchestra and includes parts for Piccolo, Flutes I and II, Clarinets in Bb, E-flat, and Bass, Saxophones in Bb, A, and T, Trumpets I, II, and III, Timpani I, II, and III, Tuba, Euphonium, Trombone, and Percussion. The tempo is marked "Allegro agitato" with a metronome marking of 120. The key signature is one sharp (F#). The score shows a transition from a "Ducheno" section to an "Allegro agitato" section. The percussion part is marked "pdr. pdr. pdr." and "pdr.".

En su obra “Mosaico de Aires Nativos” vuelve a engrandecer el aspecto indígena, los *melos* indígenas aparecen en la melodía pentafónica de las seis piezas que conforman esta suite.



En esta pieza el ritmo que mantiene el acompañamiento es el de un yaraví, la melodía mantiene una pentafónica en Fa menor, a pesar de todos los elementos indígenas que tiene esta pieza la estructura de la obra no es la de una Yaraví popular, ya que está estructurada dentro de la pequeña forma clásica (introducción-A-B-A-coda) y el tratamiento de la armonía es completamente occidental.

Si hacemos un recuento de la obras más grandes de Salgado que reflejan el desarrollo del pensamiento musical del compositor y las diferentes etapas estilísticas por las que pasó, se puede

apreciar que siempre se mantuvo ligado a lo que muchos musicólogos denominan la corriente nacionalista, es decir a la introducción de la música indígena y mestiza junto a las diversas formas sonoras europeas, que fueron cambiando a lo largo de su vida y terminaron por expresar un lenguaje más contemporáneo pero siempre acorde a un lenguaje propio.

AÑO	OBRA	CARACTERISTICA
1933	Suite Atahualpa	Primera gran obra
1944	Sanjuanito futurista	Función del dodecafonismo y la música vernácula
1944-1946	Suite Coreográfica	Obra nacionalista de corte tradicional
1945-1956	Mosaico de aires nativos	Nacionalismo folklórico (armonías románticas e impresionistas)
1945-1949	Sinfonía Andina	Una forma musical ecuatoriana
1957	Seis faces rapsódicas	Uso del principio dodecatonal en la armonía
1968	Sexta sinfonía para cuerdas y timbales	Obra neoclásica
1968	Quadrivium	Obra atonal con influencias neobarrocas
1975-1977	Sinfonía Sintética No.2	Ilustra la “tonalidad neutra”

*¹¹

¹¹Wong, Kety, 2003-2004, p.42

Lo interesante de esta característica fundamental de la obra de Salgado que nos reflejan los pasajes tanto de la “*Suite Atahualpa*” o “*Mosaico de aires nativos*” es que esta apología de lo andino: la utilización de la música indígena, sus ritmos, los ritmos mestizos y los instrumentos que caracterizan a estas, por más que sean introducidos, a pesar de que esto ya marque un transgresión y ruptura al lenguaje musical establecido y hegemónico de dicha época, solo pueden ser validados si se lo hace bajo una estructura occidental.

Lo mestizo, lo popular, lo indio puede ser parte siempre que sea bajo una estructura europea, de tal manera que la pentafonía que se presenta en la introducción del primer movimiento de la Suite Atahualpa y la grandeza o apología que se le hace a este personaje en dicha obra, solo puede ser legitimada si se encuentra bajo la forma y la estructura de occidente, es decir, bajo un formato de Suite¹². Al igual que “Amanecer de Trasnochada” no es un Yaraví popular al estar estilizado bajo la estructura de la pequeña forma, si bien existe la pentafonía propia de la música indígena, la forma en que se trata los acordes y la pieza es desde un formato europeo.

Esto lleva a concordar con Cornejo Polar en su análisis de la literatura, en el cual manifiesta que el mestizo para construir su discurso debe mover la oralidad a la escritura, en este caso para poder hacer música la música indígena y los ritmos mestizos deben ceder a la estructura clásica. Provocando como dice Cornejo Polar una ambivalencia sintomática, donde la supuesta reivindicación de lo propio, la música vernácula es a la vez el reconocimiento de la autoridad ajena, la europea, la cual tiene la capacidad de validar o reprimir la música, de calificarla de música “buena” o “popular”.

4.1.2 Polifonía de voces: un sujeto positivo

La intercepción de los múltiples universos culturales que se manifiestan en la obra de Salgado dan como resultado una música polifónica en la que aparecen las distintas voces que cohabitan en el mestizaje. Esta mezcla en la obra “*Mosaico de aires nativos*”, de dos cosmovisiones de mundo no solo diferentes sino opuestas entre sí, se encuentran en un proceso violento donde las identidades culturales o en términos de Echeverría los códigos de cada cultura

¹²Forma desarrollada en el Periodo Barroco

se devoran unos a otros dando como resultado una música que da cuenta y conecta entre sí a los dos universos simbólicos.

La música de Salgado nos da cuenta de este mestizaje violento donde el código europeo devora los restos del código hispano al mismo tiempo que es reformado y transformado por los restos de este, que en él, al ser el código dominante, intenta integrarse así mismo. Esto se puede apreciar en las distintas obras de Salgado, por ejemplo en este fragmento de “La Trilla”¹³

III. La trilla* - danzante

Allegretto

The musical score is for a piece titled "III. La trilla* - danzante" by Salgado. It is in 8/8 time, key of D major, and marked "Allegretto". The score is divided into sections A, A', B, and C, with measures 1, 5, 9, 13, and 17 marked. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

¹³Ver partitura complete en Anexos 2

Aquí se ve como el compositor acepta el código del vencedor en términos de estructura, toma a la pequeña forma romántica (introducción-A-B-A-coda) pero la trasforma desde su núcleo con los códigos restantes que le quedan de la música indígena: melodía pentafónica en Mi menor y ritmo de 6/8 b característico del danzante, y da lugar a una nueva música dándole a la estructura clásica una forma inesperada.

Salgado es el sujeto mestizo, el intérprete entre dos mundos, que su obra consiste en crear un texto común para ambas partes donde haya comprensión y entendimiento. La música es entonces el resultado de lo que Echeverría llama la *lengua tercera* o *tercero excluido*

I. Amanecer de trasnochada - yaraví

Larghetto quasi Andante

Int.

pp

simile

p

smorzando

pp

p

mf

dim.

14

A handwritten musical score for a piece titled "I. Amanecer de trasnochada - yaraví". The tempo is marked "Larghetto quasi Andante". The score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). It begins with an "Int." (Introduction) section. The first system shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both featuring triplets. Dynamic markings include "pp" (pianissimo) and "p" (piano). The word "simile" is written above the staff. The second system continues the melody and bass line, with a "m.s." (mezzo-soprano) marking. The third system features a "smorzando" (diminuendo) marking and a "pp" dynamic. The fourth system has a "mf" (mezzo-forte) marking and a "dim." (diminuendo) marking. The score ends at measure 14. There are handwritten notes "Fam" and "I" in the left margin, and "A" in the right margin.

La obra nos muestra esta conjunción de los dos mundos, este intento por parte del intérprete de lograr una síntesis armónica donde se logra el entendimiento de estas dos formas distintas y

contradictorias. El Yaraví representa la vivencia del artista, esta tejida con subjetividad, la melodía pentafónica menor nos lleva por caminos melancólicos y traduce mediante su lenguaje particular la visión del mundo común.

Un sujeto que se construye como mestizo y se encuentra en una constante búsqueda de su mismidad, en un proceso de homogeneidad y ruptura, donde su producción artística aspira la reafirmación de la identidad mestiza, esa identidad fragmentaria, quebradiza y endeble que pasa de tristeza a la alegría, de lo lúdico a lo nostálgico, como se ve en el pasillo “*Nocturnal*”¹⁴

¹⁴ Ver partitura complete en Anexos 2

VI. Nocturnal - pasillo

Allegro moderato

f *mf* *p*

(con sentimiento)

p *mf*

p

Lento *a tempo*

mf *p*

En la polifonía de voces donde aparece la voz del mestizo en el ritmo del pasillo, los *melos* indígenas en la melodía sometidos a un tratamiento estilístico occidental al igual que la estructura de la pequeña forma. La música logra una síntesis armónica, la obra no solo mantiene una estructura sólida sino auditivamente se escucha una unión consonante y bella.

La obra “*Mosaico de aires nativos*” no es un arreglo de música vernácula para piano, es decir, una estilización de melodías indígenas o mestizas como hacían los compositores del romanticismo europeo, sino son seis danzas compuestas por el autor que reflejan la búsqueda por una voz propia. La música deja de ser extraña, como es el arte europeo en nuestra realidad, y se halla ligada al tipo de vida y mundo al que pertenece, desde el cual y para el cual esta es hecha.

Esta obra entra dentro de la categorización que hace Echeverría del arte barroco¹⁵, ya que refleja su carácter vertiginoso: las paradojas, los entrevesamientos de todo tipo que lúdicamente y a la vez desesperados buscan tener fundamento en las estructuras clásicas. La necesidad del barroco en conciliar y utilizar los cánones clásicos, claro que esta necesidad en el caso de Salgado no es una opción; al ser la música académica la música por excelencia que tiene la validez de arte verdadera y al ser el código vencedor. Esto hace que la obra de Salgado siempre esté en contacto directo con lo clásico pero como dice Echeverría encontrando el conflicto al abrirse a los demás códigos.

¹⁵Como se explicó en el segundo capítulo el arte barroco adquiere este sentido si se encuentra en un *ethos barroco*



Si vemos el fragmento del estribillo y la parte A de la pieza “Romance Nativo” se puede observar como en la música aparece el mestizaje entre lo indígena y lo español. Lo indígena: en la pentafónica de la melodía; y lo español en la estructura y la armonía. Esta capacidad ambivalente de la obra nos recuerda a otra de las caracterizaciones que hace Echeverría sobre el arte barroco: “*Las obras barrocas ofrecen para ellos la posibilidad. Maravillosamente “útil”, no solo de representar sino de escenificar, el contacto o la unión en un solo continuum, de la dimensión terrenal y dimensión celestial, del mundo humano y del mundo divino, de la luminosidad y las tinieblas, de la virtud y el pecado, de la vida y la muerte*”.(Echeverría B. , 1988, pág. 95)

Esta capacidad del arte barroco de escenificar la unión entre dos mundos: el terrenal y el celestial, en el caso de América Latina no solo tuvo ese propósito, sino que unió dos mundos el indio y el español. Esta experiencia ambivalente se encuentra en casi toda la obra de Salgado. En todos los fragmentos citados hasta el momento existe la unión de estos dos mundos pero no solo aparecen estas dos voces sino una tercera que es la del mestizo.

Si se retoma el fragmento anterior de la pieza “*Romance nativo*”, la obra tiene el ritmo de un Sanjuanito que por su carácter alegre denota su origen mestizo¹⁶, esto nos comprueba que en la obra de Salgado subyacen varias voces, una música polifónica tritonal: donde por momentos se escucha más al mestizo, por otros al europeo y en otros al indio. Que reflejan el proceso de mestizaje; este proceso de codigofagia, en la que la música como lenguaje permanece en una constante confrontación en la que dicho código se encuentra con las posibilidades de su constitución, es el proceso en que este se transforma al mismo tiempo que se realiza.

Los fragmentos de las partituras citadas develan el proceso de mestizaje, en el cual para afirmarse en su identidad, es decir como sujeto mestizo en este caso como una música propia, abre su red de códigos a las otras formas “*afirmándose desestructuradoramente dentro de ellas*”(Echeverría B. , 1988, pág. 139). De tal manera que la obra completa “*Mosaico de aires nativos*” muestra una mezcla de los distintos ritmos, provenientes de distintas zonas del Ecuador que dan lugar a voces indígenas y mestizas que se construyen en una estructura occidental, la mayoría de ellas de la época romántica. Unidas todas en la forma Suite proveniente del periodo barroco europeo.

Todas estas piezas reflejan la lengua tercera que nos habla Echeverría construida por el compositor, Salgado es el intérprete que con su música logra una síntesis entre los distintos mundos y pone a la música como la realidad del mestizo, deja de ser un medio y se convierte en un fin. En el que el mestizo logra ser esa síntesis positiva que consigue el amalgamiento entre los dos mundos, si bien la obra intenta representar el mundo al hacerlo se pone en sustitución de éste, se muestra y se escucha como una conjunción positiva que elimina todas las contradicciones.

Si se escucha la obra completa “*Mosaico de aires nativos*” se puede percibir como la polifonía de las distintas voces del mestizaje pueden tejer espacios armónicos, zonas de

¹⁶También existen sanjuanitos indígenas que son de carácter triste, llamados *Saltashpa*

conjunción y reconciliación que logran producir comunicación. Esta polifonía muestra a un mestizo que logra dentro de la diferencia y la heterogeneidad construir una música bella, que refleja una consolidación de su propio lenguaje, de una forma nueva e invitada por él.

Una música que transgrede al único modo de ser: la blanquitud establecida por occidente. Ya que si se traslada al contexto histórico y social de la época, el tan solo hecho de ser un músico académico y componer un nuevo lenguaje que incluya hasta entonces lo negado y lo peyorativo (lo indio y lo popular) muestra el conflicto interno que tenía el compositor, no solo con su propia identidad sino con las contradicciones de la sociedad de la que era parte, en la que ser mestizo y aceptarse como tal era y sigue siendo un conflicto negado.

4.1.3 Polifonía de voces: heterogeneidad de un sujeto negativo

El mestizaje en la obra de Salgado aparece de distintas maneras, estos cruces que dan lugar a las distintas voces son: en ciertos puntos amónicos, como se vio en el punto anterior; y en otros conflictivos, como se explicará a continuación. Lo que se pretende observar en este punto es: en primer lugar, cómo el mestizo se auto construye en un discurso que pretende dar cuenta de su identidad sólida y positiva, sin embargo lo que en el fondo refleja es la heterogeneidad de un sujeto que construye su identidad negando y suprimiendo la realidad de la historia; y en segundo lugar, la heterogeneidad del mestizo que no llega a una síntesis armónica sino al contrario a una melodía fragmentaria y disonante.

4.2.3.1 Ensueño de mestizo fuerte y positivo

En la obra “*Suite Atahualpa*” Salgado nos muestra su primera gran obra mestiza, donde lo que más aparece en la obra auditivamente es el mestizo, un sujeto que se va construyendo a lo largo de toda la obra como la mezcla de estos dos mundos distintos: el español y el inca que pretenden dar cuenta de la síntesis de un sujeto fuerte y positivo.

Antes de analizar los tres movimientos que constituyen la obra, es necesario hacer hincapié en el tema de la obra. Como se mencionó en el primer punto, esta obra fue compuesta en homenaje al cuarto centenario de la muerte de Atahualpa, por lo tanto esta obra refleja la visión del compositor sobre Atahualpa, la vida en el imperio y sobre todo el encuentro de los incas con los españoles, punto fundamente para la construcción del mestizo.

Esta obra está compuesta para formato de banda militar, elemento interesante que remarca el mestizaje, ya que las bandas militares fueron uno de los desarrollos musicales principales del siglo XIX que tuvieron gran fuerza en ese siglo y en los siglos siguientes. Su génesis de carácter mestiza hizo posible el intercambio musical e instrumental y se consolidó como uno de los elementos característicos de la música mestiza popular.

La instrumentación de la obra es la siguiente:

- Piccolo
- Flautas I
- Flautas II
- Clarinete piccolo en mi b
- Clarinete I en Si b
- Clarinete II en Si b
- Clarinete III en Si b
- Clarinete Bajo en Si b
- Fagot
- Saxo soprano en Si b
- Saxo Alto en Mi b
- Saxo Tenor en Si b
- Saxo Baritono en Mi b
- Cornos en Fa, I, II y III
- Trompetas en Sib, I, II y, III
- Trombones I, II, III y bajo
- Tuba
- Bajo eléctrico

Percusión

- Timbales
- Triangulo
- Platos de entrechoque
- Bombo

- Tambor militar
- Pandereta
- Gong
- Temple block
- Crótalo
- Plato suspendido

En el primer movimiento *Visiones proféticas de Viracocha* se mantiene una uniformidad en tanto que: armonía, instrumentos, forma y el contenido que pretende dar cuenta. Aquí se presentan las principales melodías que se escucharan a lo largo de la suite. Se muestra la pentafonía principalmente en los vientos: piccolo y flautas que muestran un sonido bastante andino ya que su sonido pueden parecerse al de la quena.

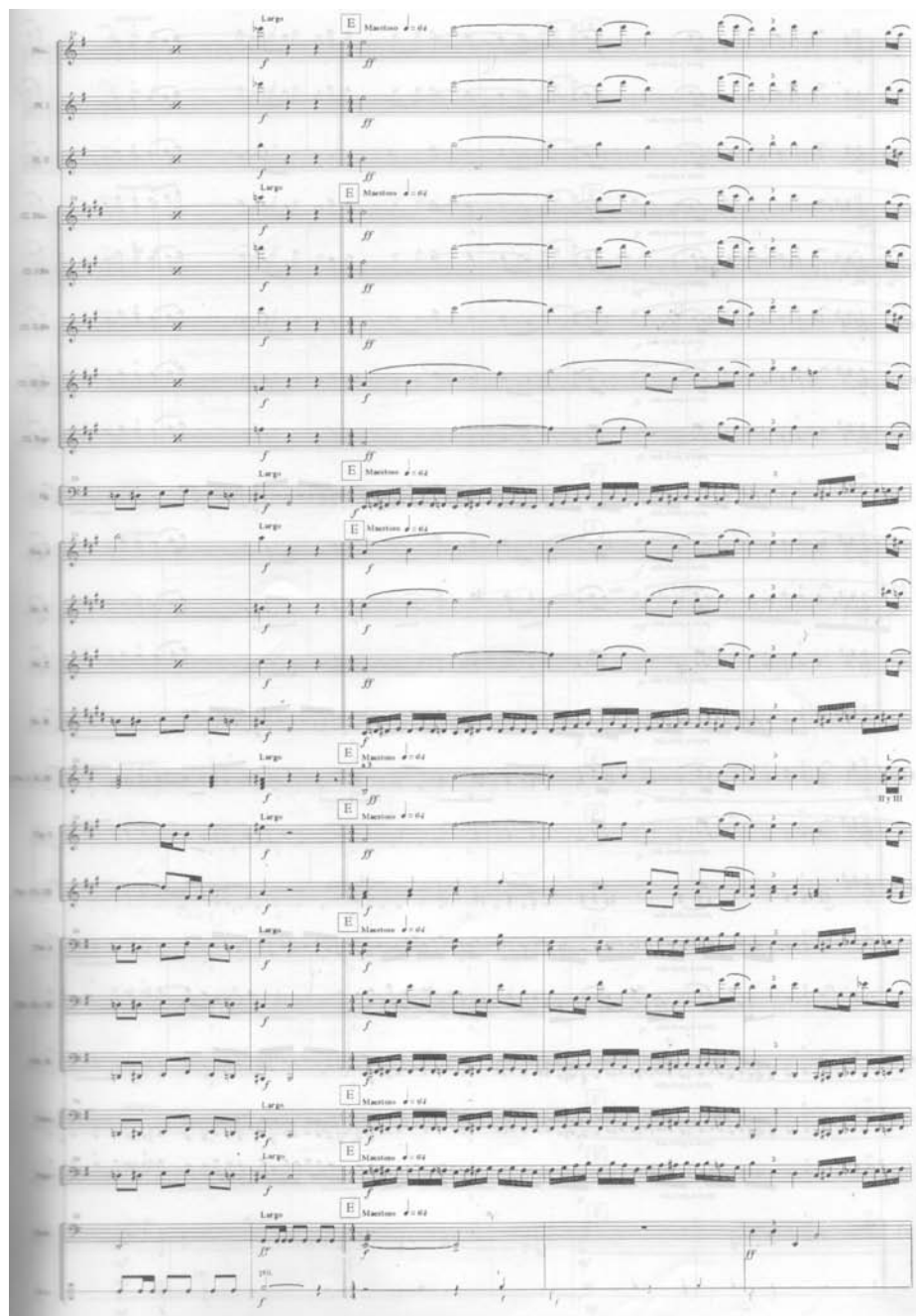
I. Visiones proféticas de Viracocha
Preludio

Inko Adagio $\text{♩} = 60$ Andante $\text{♩} = 70$



Esta melodía da cuenta de la figura de Atahualpa ya que luego aparece con ciertas modificaciones en el diálogo con Valverde y en la última parte *Ocaso del Imperio*. Esta melodía que se va modificando a lo largo de la obra no solo representa a Atahualpa sino también a la población indígena, sin embargo siempre es alegre, juguetona y se destaca sobre las demás voces. Poco a poco a lo largo del movimiento se van introduciendo los demás instrumentos (saxos, trompetas y cornos) que hacen más remarcando lo mestizo y mantiene el ritmo de sanjuanito.

No obstante, en el medio del movimiento existe una melodía que quiebra con la línea pentafónica que se seguía, los vientos: piccolos, flautas y clarinetes introducen una melodía occidental, alegre y un tanto marcial, la cual será utilizada nuevamente para expresar el combate entre incas y españoles. Auditivamente no produce un corte tan fuerte ya que la percusión mantiene el mismo ritmo de sanjuanito e inmediatamente el fragmento siguiente:



Se puede escuchar y observar como vuelve la melodía de Atahualpa pero acompañada de todos los instrumentos que le dan una mayor fuerza y solemnidad. Si se escucha esta parte nos recuerda a una procesión mestiza, haciendo que lo que resalte a nivel general de todo el movimiento sea lo indígena, visto como alegre y solemne, pero desde el mestizo.

El segundo movimiento *La Fiesta del Sol* tiene dos partes: *En el templo de Yaravic* y *En la corte de Atahualpa*. Este movimiento nos muestra dos aspectos interesantes: por un lado, la

fragmentación del movimiento, y por otra, la visión de la corte de Atahualpa como una corte europea que no tiene nada que ver con lo andino, lo cual nos vuelve a mostrar lo mencionado en el primer punto: la apología que se hace a lo andino siempre se la hace en términos europeos.

II. La fiesta del sol
En el templo de Yavirac

Atahualpa - 17 -

The musical score is for a piece titled "II. La fiesta del sol" (The Sun Festival) in the temple of Yavirac. It is composed for a large ensemble, including vocal soloists and a full orchestra. The tempo is marked "Andante" with a metronome marking of 70. The score is written in E-flat major (three flats) and 4/4 time. The vocal parts include Soprano, Alto, Tenor, and Bass soloists, as well as a vocal ensemble (SATB). The instrumental parts include Flute I, Flute II, Piccolo, Oboe I, Oboe II, Clarinet in B-flat, Bassoon, Contrabassoon, Bassoon II, Bassoon III, Trumpet I, Trumpet II, Trumpet III, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Tuba, Euphonium, and Percussion. The score features complex melodic lines with many slurs and ties, and dynamic markings such as "p" (piano) and "pp" (pianissimo). The percussion part includes a "gong" at the beginning.

*En el templo de Yaviac*¹⁷ la introducción empieza con una melodía, que si bien no es pentafónica, suena bastante andina la cual poco a poco va creciendo hasta llegar al tema A que se presenta con gran fuerza por la presencia de todos los instrumentos, es un tema solemne de carácter ritual que se mantiene y poco a poco se va apagando.

En la corte de Atahualpa empieza con una introducción imponente, cortante, completamente occidental que no brinda las pautas a donde a va a ir la melodía principal de este tema, la cual aparece completamente desconectada de lo anterior, los vientos cumplen un papel contrario al que habían desempeñado antes, y tocan una melodía completamente occidental-romántica acompañada de una pandereta que confirma el carácter europeo. En esta parte no utiliza instrumentos fundamentales de la banda de pueblo como son los saxos, trombones y bajo eléctrico.

¹⁷Ver partitura completa en Anexo 2

Allegretto vivace ♩ = 112

p

Fl. I

p

Fl. II

p

Allegretto vivace ♩ = 112

p

Cl. Pac.

pp

Cl. I Bb

pp

Cl. II Bb

pp

Cl. III Bb

pp

Cl. Bajo

Allegretto vivace ♩ = 112

pp

Sax. S

pp

Sax. A

pp

Sax. T

Sax. B

Allegretto vivace ♩ = 112

Cn. I, II, III

Allegretto vivace ♩ = 112

Trp. I

Trp. II y III

Allegretto vivace ♩ = 112

Trb. I

Trb. II y III

Trb. B

Allegretto vivace ♩ = 112

Tuba

Allegretto vivace ♩ = 112

Bajo

Allegretto vivace ♩ = 112

Timb.

p

perc.

paradereta

Esta melodía se repite continuamente con algunas variaciones, poco a poco va introduciendo saxos, cornos, trompetas y el bajo eléctrico los cuales le dan el toque mestizo al sonar a banda. Sin embargo, si se escucha todo el movimiento estas partes suenan como fragmentos que no tiene relación con ninguna parte de la obra, y el ritmo de sanjuanito que hasta entonces era constante desaparece por completo justo en la parte que narra la vida en la corte indígena.

Esta melodía que suena claramente europea ya que: si nos fijamos en la distribución de los instrumentos, todos los instrumentos que le dan la sonoridad mestiza como los saxos, cornos, trompetas y el bajo eléctrico desaparecen y los piccolos y las flautas a diferencia de tener un sonido semejante al de la quena y el pingullo al no tocar una pentafonía la melodía es completamente occidental, lo cual se reafirma más aun con el ritmo que hace la pandereta, la cual suprime el ritmo de sanjuanito que había aparecido en la percusión y suena a un pasaje completamente clásico.

Esto hace aun más interesante la interpretación que le da el autor a la corte de Atahualpa, la melodía es alegre, clara y lúdica mostrando una corte completamente europea que muestra la grandeza de la corte y del incario pero en términos de la aristocracia, lo cual afirma en el fondo la negación de lo indio, ya que este solo es aceptado si es en términos europeos.

El último movimiento *La tragedia de Cajamarca* corresponde al encuentro de Atahualpa con el padre Valverde, el dialogo entre estos, el conflicto y finalmente la muerte de Atahualpa o el ocaso del imperio. Este movimiento es de gran importancia porque refleja como el autor mira el encuentro de los dos mundos y marca la base donde se va a construir el mestizo

El movimiento empieza con la entrada de Atahualpa en la plaza, aquí vuelven los instrumentos de viento a tocar la melodía de carácter andino y el tiempo tiene una cadencia de sanjuanito, la melodía es alegre y se utilizan todos los instrumentos para mostrar mayor fuerza.

The image shows a musical score for three instruments: Piccolo (Picc.), Panderista (Panc.), and Tambor (Tamb.). The Piccolo part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with many slurs and ties, indicating a continuous, flowing melody. The Panderista part is written in bass clef and features a steady, rhythmic pattern of eighth notes, marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The Tambor part is written in bass clef and features a steady, rhythmic pattern of eighth notes, marked with a dynamic of *p* (piano). The score is divided into two systems by a double bar line. The first system covers measures 11 to 14, and the second system covers measures 15 to 18. The Piccolo part has a measure rest in measure 15. The Panderista part has a measure rest in measure 15. The Tambor part has a measure rest in measure 15. The score ends with a double bar line in measure 18.

El piccolo mantienen el carácter alegre pero el redoblante da el carácter marcial que va a continuar en el conflicto.

[illegible]

The image displays a page of musical notation, likely a score for a piano. The notation is organized into systems, each containing multiple staves. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The tempo and mood are indicated by the marking "Allegretto giocoso". The dynamics are marked with "mf" (mezzo-forte) and "p" (piano). The score is divided into sections labeled "Come prima". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. The page is numbered 100 at the bottom left.

Como se puede ver y escuchar en el diálogo entre Atahualpa y Valverde aparecen dos ideas que no tiene relación una con la otra. El español aparece representado solo por el conjunto de clarinetes y saxos, la melodía es lenta, un tanto melancólica y no muestra fuerza ni violencia, su presencia es casi insignificante. A diferencia de Atahualpa que se presenta con todos los instrumentos y su melodía es: alegre, vivaz y fuerte.

Esta representación del encuentro marca un aspecto fundamental para la construcción del mestizo, debido a que suprime toda violencia. Si bien Salgado sí refleja una falta de dialogo o mejor dicho una incomprensión de las partes, ya que cada una se manifiesta independientemente y sin relación con la otra, al mostrar de manera pacífica al español sin fuerza ni violencia y Atahualpa como majestuoso y alegre, construye un enfrentamiento sin violencia ni tragedia.

[illegible]

El combate finaliza con la melodía de Atahualpa pero esta vez en los Saxos, lo que le quita el carácter alegre y le da un tono más fuerte, a pesar de esto no existe un final trágico que refleje el dolor de la muerte de Atahualpa y más aún el ocaso de un imperio como el compositor lo llama. Sino al contrario por su sonoridad marcial expresa derrota sino optimismo, fuerza.

En conclusión, esta obra nos refleja un mestizo que intenta construirse fuerte, sólido y unificado sobre un discurso que: por un lado, magnifica al incario pero lo hace desde una estructura occidental y lo engrandece equiparándolo con las estructuras sociales europeas, como es el caso de la corte; y por otro, suprime el enfrentamiento violento, la falta de diálogo y la conquista violenta que extinguió toda una cosmovisión de vida desaparece en este discurso y es vista como un combate marcial alegre, carente de contradicciones que termina en la esperanza del mestizo como la identidad positiva.

No obstante es la obra en sí, su propia forma la que lo delata, la que refleja la fragmentación de sus partes, una obra que como vimos en el segundo movimiento no guarda relación entre una parte y otra, que si la escuchamos completa no nos refleja una síntesis armónica ni una unidad. Sino lo contrario, un polifonía de voces heterogénea, donde en realidad subyace una identidad quebradiza, endeble y fragmentaria.

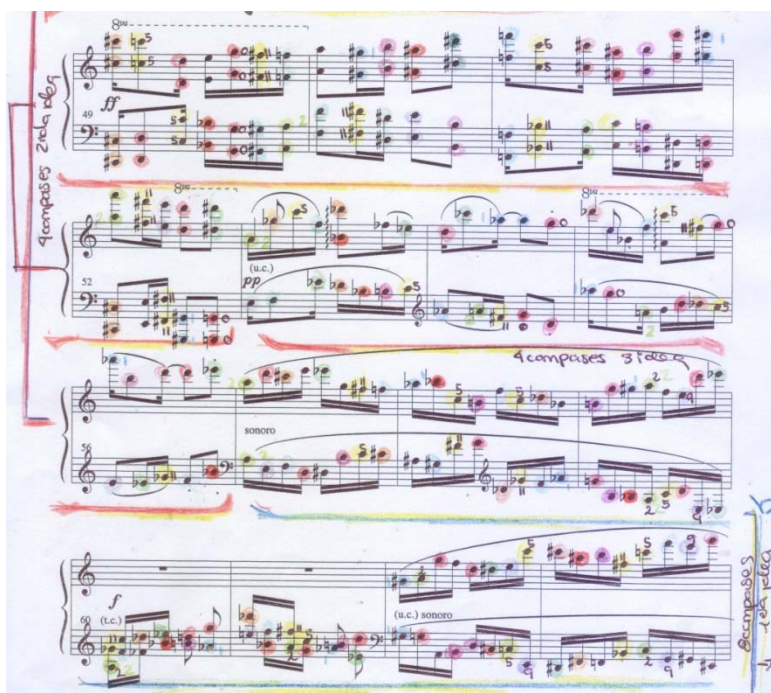
4.2.3.2 El mestizo: un sujeto fragmentario y disonante

El mestizaje en la obra de Salgado transita por varios discursos, a través de su obra, se ha podido ver como el sujeto es el resultado de este proceso. En la obra *Sanjuanito futurista* surge un nuevo sujeto, diferente de los anteriores, que se instala como un migrante entre dos mundos antagónicos, multiplicando su condición de sujeto habla desde dos o más voces; canta desde el presente pero sin dejar a un lado el pasado.



En los primeros cuatro compases de introducción se puede apreciar una melodía completamente dodecafónica, seguido del tema A que se presenta con una melodía pentafónica (indígena) y con un ritmo de sanjuanito que se acentúa en el acompañamiento, el cual estará presente por partes en toda la obra, pero siempre manteniendo la armonía dodecafónica. Esto nos refleja la multiplicidad en la que se encuentra el compositor, la capacidad que tiene éste de hablar desde distintas posiciones; un sujeto mestizo que ha tenido una formación intelectual y que con los viajes de su hermano conoce y tiene acceso a la vanguardia musical europea, pero que nació en un pueblo rural y ha convivido en una sociedad mestiza e india.

El compositor tiene una gran capacidad del dominio técnico, posee el conocimiento de la música occidental académica, las vanguardias europeas y la música vernácula y popular. Lo que hace que se encuentre en una posición oscilante de ir y venir de un lugar a otro:





Los primeros 8 compases del tema de la parte B nos muestra una melodía de sanjuanito que para aumentar y dar mayor realce y color al tema se duplica en octavas, elemento que no está permitido en dodecafonismo. Lo que hace que rompa las reglas del dodecafonismo y la obra no sea completamente dodecafónica, estos desplazamientos muestran la inestabilidad y lo fragmentario de la obra. Si bien pretende ser una obra dodecafónica y suena como tal, para que suene a sanjuanito deben romperse varias de las reglas de la estructura dodecafónica como son la repetición de octavas y la alteración del orden de una o dos notas que conforman las series dodecotonales¹⁸. Los siguientes 8 compases que le siguen rompen con el ritmo de sanjuanito y suenan completamente dodecafónicos, ya que no se irrumpen ninguna de las reglas antes mencionadas.

La música se convierte en el resultado de los procesos en que se ha sometido su material por la multiplicidad en la que se encuentra el compositor como sujeto mestizo capaz de hablar desde distintas posiciones, ya que posee los conocimientos de las distintas técnicas musicales que le pertenecen dentro de su historia: indígena, mestiza y europea. La heterogeneidad se infiltra en cada parte de la estructura haciendo que la pieza musical sea dispersa, quebradiza, contradictoria, y disonante. Como dice Cornejo Polar “...esos mismos desplazamientos dibujan la índole de un sujeto inestable, hasta internamente escindido, cuya constitución remite más a un complejo juego de posiciones y relaciones, drásticamente variables, que a una identidad estable y compacta”. (Cornejo Polar, 1994, pág. 212)

La disonancia en la música de Salgado pone en conflicto a la estructura tonal establecida en la academia quiteña de ese entonces, abriéndose a las contradicciones su música refleja lo heterogéneo y lo fragmentario del sujeto y de la sociedad. Develando un sujeto plural que asume experiencias distintas en tiempos discontinuos que remiten a culturas diversas (Cornejo Polar, 1994, pág. 215); un sanjuanito en armonía dodecafónica en una estructura clásica de la pequeña

¹⁸ Si nos fijamos en la partitura en cada compás o a veces en cada frase no aparecen las 12 notas.

forma, que no busca la síntesis consonante sino al contrario: lo heterogéneo del mestizo, su identidad fragmentaria y quebradiza, y su capacidad de hablar desde distintas voces y tiempos.

CONCLUSIONES

*Somos todo lo contrario, lo positivo y lo negativo,
una identidad quebrada que se pierde en un laberinto de paisajes heterogéneos,
que vive en tiempos distantes y discontinuos;
Somos el dolor de la pobreza y alegría de fiesta,
colores que dibujan paisajes llenos de claros y oscuros,
sonidos que recorren el silencio del paramo, los cantos de la cosecha, los ruidos de la ciudad
Somos lo enredadizo, lo contradictorio, lo conflictivo;
que moldea el barro y crea nuevas formas,
Somos lo Otro, lo hasta ahora negado, un mundo lleno de mundos,
lo grotesco, lo carnavalesco, lo mítico, lo mágico, lo racional,
la oralidad que brota en la escritura;
Una mezcla rara que es y no es, que es todo y nada a la vez....*

Una vez finalizado el análisis del mestizaje en las obras: *Suite Atahualpa*, *Mosaico de aires nativos* y *Sanjuanito futurista* de L. H. Salgado desde la teoría del Barroco y la Heterogeneidad negativa se ha llegado a las siguientes conclusiones:

El mestizaje en la obra de Salgado

- El mestizaje es un fenómeno cultural sumamente importante constitutivo de América Latina, en otras palabras, América Latina es el resultado de este proceso complejo y heterogéneo que se manifiesta de diversas maneras y saca a la luz varias problemáticas sociales que siguen vigentes y van mutando de acuerdo a la historia y a los cambios de la sociedad. La música de Salgado nos refleja la importancia de este fenómeno, como este proceso se manifiesta en toda su obra y es constitutivo de esta.
- Como se pudo observar en el capítulo anterior, la obra de Salgado no puede ser leída ni encasillada desde una sola lectura del mestizaje, si bien este trabajo es una interpretación personal del mestizaje en la obra, esta muestra que el mestizaje y el sujeto mestizo es el resultado de un proceso aun más complejo, donde los dos universos simbólicos: tanto el español como el indígena, se entrelazan, se conjugan armónica y conflictivamente dando lugar a una música polifónica tritonal, a un sujeto mestizo que por momentos logra una síntesis como se pudo ver en la obra *Mosaico de aires nativos*, y que por otros se mantiene heterogéneo y fragmentario como en la *Suite Atahualpa* o en el *Sanjuanito futurista*.
- Este entrelazamiento que da lugar al mestizo es completamente violento; el código europeo devora al código indígena y es a partir de este hecho que se construye el mestizo; con la imposición de un código dominante, con los restos que le quedan de un código vencido y dominado se configura desde el centro creando un nuevo código. La música encarna este proceso de codigofagia: utiliza las formas europeas de la pequeña forma o a la Suite y las reconfigura con los restos de la música indígena que le quedan por la tradición oral, retoma la pentafonía y al vínculo de la música como parte de lo social y lo amalgama con los ritmos mestizos dándole una nueva forma, reconfigurando y transformando a lo europeo desde su propio centro, convirtiéndolo en otro.
- Las tres distintas obras de Salgado nos develan un mestizo heterogéneo, fragmentario que se construye bajo una génesis violenta, que da lugar a la identidad de un sujeto opuesta a

la concepción de identidad establecida por occidente: solida, grande, fuerte, positiva, etc. E insta una identidad de un sujeto débil, quebradiza, fragmentaria, abierta, cambiante que por momentos es síntesis positiva y brinda una posibilidad frente a la modernidad capitalista pero que también es heterogeneidad negativa consecuencia del proceso de conquista de dicha modernidad.

- La obra de Salgado nos refleja el conflicto del mestizo que en América Latina se manifestó por medio de las distintas corrientes: indigenista, nacionalista y vanguardista a partir de los años 20. Esta lucha por crear un lenguaje propio que sea autentico y que mantenga una relación acorde con la realidad fue la preocupación de muchos artistas de la época y muestra el conflicto que debieron tener los sujetos por crear una voz propia, o mejor dicho por tener una voz. Ya que hasta ese entonces Europa y su cultura eran el referente a seguir y se debía negar y esconder todo vestigio indígena y popular, más aun en el ámbito de la música académica donde lo mestizo, es decir la música mestiza, era vista peyorativamente. Introducir lo negado, lo vulgar, lo inferior era trasgredir de una manera impensable para aquella época pero era también la única forma de hacer arte honesta, acorde con su época, que refleje las preguntas y los conflictos del artista por ende las contradicciones de la sociedad.
- Otro de los aspectos que nos mostró el análisis del mestizaje en la obra es que: si bien en la obra de Salgado se introduce lo hasta entonces negado- la música indígena, mestiza y popular- y se hace de una apología a lo andino durante toda su obra, esto solo puede darse bajo la estructura europea. Lo indio, lo popular solo puede existir en los términos y las condiciones occidentales, la estructura musical académica es la que le otorga validez, la que tiene el poder para decidir que es arte y que no.
- El punto anterior nos confirma la derrota de lo oral frente a la escritura, la música de Salgado, al igual que la literatura, nos muestra como la oralidad se da ante la escritura. La música indígena al ser parte de una cultura oral no conoce la escritura, todos los cantos, los ritmos, las melodías son transmitidas por el lenguaje oral; el arte forma parte de la vida social, de la cotidianidad. La música es parte de las fiestas, de la cosecha, de la guerra, de los ritos, está directamente vinculada a la vida de las personas a diferencia de la música en occidente donde la música y en general todas las artes son una esfera aparte que se pretende desligada de lo social. Esto nos ayuda a entender por qué en la obra de Salgado

siempre las temáticas pertenecen a la vida cotidiana, a las fiestas, a los ritos, etc. Si bien Salgado cede ante la escritura y toma lo poco que le queda de la música indígena- la que conoce por los viajes a las distintas zonas rurales del Ecuador, mas no por su estudio en documentos escritos- la transforma al lenguaje válido con su respectivo tratamiento en la forma y la armonía se convierte en música académica pero nunca deja de relacionarla con los aspectos y la vida cotidiana tal como lo hace la música indígena y la música popular.

- Si bien, Salgado introduce las distintas formas musicales dentro de una estructura occidental trabajando la armonía desde la forma académica, la música de Salgado fue casi inexistente en aquella época y es casi inexistente en la actualidad. Esto se puede explicar no solo por la falta de difusión de su música y la falta de apoyo estatal, sino también por la negación que existió por el mismo círculo académico musical. Algunos musicólogos como Arturo Rodas o Julio Bueno explican este desconocimiento por la complicación de sus obras y la falta de nivel de la orquesta o de los músicos de aquel entonces, no obstante esta no es la única razón ya que existía un rechazo por parte de la academia a la música indígena y popular por su carácter eurocentrista.
- Esta mirada peyorativa a la música popular e indígena que existió desde la fundación del Conservatorio de Quito sigue vigente en la actualidad .-En lo personal, después de haber estudiado 12 años música en el Conservatorio solo interprete 3 piezas nacionales en los últimos tres años de la carrera, y en el último año recibí menos de dos meses de historia de la música ecuatoriana- Esto refleja la falta de interés por estudiar e interpretar la música propia y la mirada peyorativa a la música popular e indígena por parte de la academia, donde desde niña te enseñan que la música académica europea es la verdadera. Los conservatorios, al igual que la sociedad, reproduce la constante negación de lo indio por parte del mestizo, construyen un mestizo que oculta su parte indígena y popular, y pretenden construir bajo los cánones europeos un sujeto que imite al blanco y a su cultura como referente y único modelo a seguir, creando una contradicción aun mayor la cual se manifiesta en la obra de Salgado.

*“Con su llanto lo mismo que con su
canto penetra en la realidad alienada”
Adorno*

- La obra de Salgado como se ha podido ver a lo largo del presente trabajo posee el carácter dual de la obra de arte que plantea Adorno: es una invención propia del artista y al mismo tiempo un producto social. Esto explica como el compositor mezcla las distintas formas musicales: la música académica, la música vernácula y la vanguardia europea y crea su propio lenguaje pero al mismo tiempo pertenece a una corriente artística de la época, la cual buscó un arte propio que cambie la relación del arte con la realidad ya que hasta entonces la música se encontraba completamente desligada no solo de la sociedad sino de los artistas mismos.
- *Suite Atahualpa*, *Mosaico de Aires Nativos* y *Sanjuanito futurista* sacan a luz las distintas voces: la indígena, la europea y la mestiza creando una obra que por momentos logra su síntesis armónica en *Aires Nativos*, o por otros se queda fragmentada en la *Suite Atahualpa* y disonante y conflictiva en el *Sanjuanito futurista*. Pero que en todas ellas reflejan el conflicto del mestizaje, lo contradictorio de una sociedad que hasta entonces había utilizado el arte como un elemento más para la conquista europea
- La obra de Salgado no pretende ser una manifestación pura de la realidad, sino se presenta como una respuesta a las preguntas y contradicciones de la sociedad. La *Suite Atahualpa* refleja a través de su técnica, la cual no se independiza de la base social, sino utiliza todas las técnicas que son parte del mundo en el que vive el autor (la música académica, indígena y mestiza) y por medio de ellas muestra su propia configuración contradictoria; el afán de mostrara a Atahualpa y a su imperio como grande, alegre e imponente hace que lo niegue en su propia constitución, ya que la oralidad que corresponde a dicha cultura es transformada y ajustada a un lenguaje escrito completamente europeo, de tal manera que existe siempre que sea bajo la forma occidental y es legitimado y engrandecido bajo una mirada aristocrática que crea mayor conflicto y ruptura en la propia forma, dando como resultado una música fragmentaria y heterogénea que da cuenta de la sociedad ecuatoriana.

- La mezcla de las distintas formas musicales que utiliza el compositor, la capacidad que tiene de jugar con las distintas técnicas que le han sido otorgadas a través de la historia – las formas occidentales, las vernáculas y la vanguardia europea como el dodecafonismo y el atonalismo- hacen que la música de Salgado se liberen de la forma de composición establecida por la academia y como dice Adorno “*la nueva música absorbe en su propia consciencia y en su propia configuración la contradicción con la que se encuentra con respecto a la realidad*”.(Adorno, Filosofía de la Nueva Música, 2002, p. 125)

Es así como la música se vuelve el resultado de los procesos que se ha sometido su material; la mezcla conflictiva del dodecafonismo con la pentafonía que se puede ver en el *Sanjuanito futurista*, el cual nos proyecta un mestizaje que no logra ser síntesis, que es heterogéneo y fragmentario, que para ser pentafonía destruye a la dodecafonía, que no es ni uno ni lo otro y saca a la luz lo negativo de su constitución plasmado en su forma.

- La obra de Salgado nos refleja lo fragmentario, lo disonante que para la teoría estética adorniana es la negatividad, negatividad que no es más que el reflejo de las contradicciones de la sociedad. En nuestro caso el del conflicto del mestizaje; de la negación de lo Otro, del indio, de lo mestizo y lo popular que el procesos de conquista instauró y que hasta ahora sigue vigente; de una modernidad capitalista que se impone como única forma y que trata de ocultar las contradicciones de su propia estructura. Pero que hacen de ésta una forma de expresión propia, una música que logra cuestionar, criticar y sacar a la luz un fenómeno tan importante en América latina como es el mestizaje y da cuenta de varias problemáticas sociales de la modernidad capitalista.
- Es entonces el mestizaje en la obra de Salgado lo que hace constituir a su música como una expresión propia, como una verdadera obra de arte que logra sacara a luz los conflictos sociales y que irrumpe a su época, que no solo introduce lo negado, sino que vas mas allá de su tiempo, que amalgama el dodecafonismo con lo vernáculo elaborando una música incomprensible, disonante y fragmentaria. Es esta estética propia que trasgrede y crítica, que resiste a la modernidad capitalista, que al mismo tiempo que saca a la luz a los contenidos ocultos por la sociedad se muestra como posibilidad liberadora al oponerse a la única forma impuesta por occidente: la blanquitud. Si lo relacionamos con Bolívar Echeverría, la obra de arte es justamente este tercero excluido que se resiste a la modernidad impuesta por occidente; que no acepta la forma asignada, en este caso a la

forma clásica y la reconfigura desde su centro, creando una estética propia que no niega las contradicciones de la modernidad capitalista sino al contrario que refleja por medio de un lenguaje propio lo violento, lo doloroso, lo heterogéneo inventando otro mundo, otra música que es una alternativa a la modernidad capitalista.

- Finalmente podemos ver como la música de Salgado devela las distintas voces que cohabitan el mestizaje y como la intersección de estas crean zonas de alianza y de conflicto que reflejan lo que somos: un sujeto fragmentario que inventa un mundo propio que se resiste a la modernidad capitalista que se encarna en la forma musical. Una música propia que brinda la posibilidad de ver y comprender los procesos de otra manera y que saca a la luz los conflictos al mismo tiempo que se configura como un espacio que libera al sujeto. La música de Salgado hasta entonces es incomprendida, inexistente, vive como un fantasma en nuestra historia, un fantasma del que últimamente se habla mucho con el afán de fortalecer una “identidad nacional” pero que se lo vacía de su contenido y de los conflictos que encierra su obra.

El arte en América Latina es la sociedad; es la pintura, la literatura, la danza, la música las que muestran las costumbres, los dolores, las alegrías, las fiestas, la cultura; es en el arte donde podemos encontrar a la sociedad sus conflictos y contradicciones. El arte a diferencia de Europa no es una esfera aparte sino es parte de nosotros, somos nosotros mismos, el pensamiento de las sociedades que se disfraza de letras, colores, sonidos y movimiento que nos cuenta de una mejor manera-en lo personal- la sociedad y sus distintos procesos.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (2000). *Sobre la Música*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Adorno, T. (2002). *Filosofía de la Nueva Música*. Madrid: Editorial Nacional.
- Adorno, T. (2002). *Teoría Estética*. Madrid: Editorial Nacional.
- Ayala Mora, E. (1995). *Resumen de la Historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editorial Nacional.
- Beltrando, M.-C. (2001). *Historia de la Música*. España: Espasa.
- Carpentier, A. (1980). América Latina en la confluencia de corrientes históricas y su repercusión en la música. En i. Aretz, *América Latina en su música* (págs. 7-19). Mexico D.F: Siglo XXI.
- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire*. Lima: Ed. Horizonte.
- Cueva, A. (1973). *El proceso de dominación política en el Ecuador*. Quito: Ediciones Solitierra.
- Cueva, A. (2009). *Literatura y Sociedad en el Ecuador*. Quito: Colección Memoria de la Patria.
- Echeverría, B. (1988). *La Modernidad de lo Barroco*. México: Ediciones Era.
- Echeverría, B. (s.f.).
www.lai.fuberlin.de/forshung/lehrforschung/wissenproduktion_lateinamerikanischer_intelektueller/bolivar_echeverria/m/index.html. Recuperado el 18 de Septiembre de 2013
- Godoy, M. (2005). *Breve Historia de la Música Ecuatoriana*. Quito: Corporación Editorial Nacional.
- Hegel, F. (1997). *Introducción a la estética*. Barcelona: Editorial Península.
- Matisse, H. (1978). *Sobre el Arte*. Barcelona: Barral Editores.
- Pareja Diezcanseco, A. (2004). *Breve Historia del Ecuador, Tomo 2*. Quito: Libresa.
- Rodas, A. (Enero de 1989). Luis Humberto Salgado, el primero. *Revista Opus 31*, págs. 6-16.
- Salgado, L. H. (Enero de 1989). Sinopsis estética de la música ecuatoriana . *Revista Opus*, págs. 89-91.
- Salvador, L. (2009). *Breve Historia Contemporánea del Ecuador*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

- Sierra, W. (2002). *Heterogeneidad Estructural: una lectura sociológica de Jose María Arguedas y Jorge Icaza*. Berlin: Tesis Doctoral, Freie Universität Berlin.
- Wong, K. (2003-2004). *Luis Humberto Salgado: Un quijote de la música*. Quito: Editorial Pedro Jorge Vera CC.
- Yunga, E. (s.f.). *Sumac Ecuador*. Quito: Tesis de licenciatura, Universidad Técnica Saliana.

ANEXOS 1

[illegible]

This page of a musical score contains the following staves and markings:

- Picc.** (Piccolo): Staff with notes and rests, dynamic marking *mf*.
- Fl. I** (Flute I): Staff with notes and rests, dynamic marking *mf*.
- Fl. II** (Flute II): Staff with notes and rests, dynamic marking *mf*.
- Cl. Picc.** (Clarinet in Piccolo): Staff with notes and rests, dynamic marking *mf*.
- Cl. I Bb** (Clarinet in B-flat): Staff with notes and rests, dynamic marking *mf*.
- Cl. II Bb** (Clarinet in B-flat): Staff with notes and rests, dynamic marking *mf*.
- Cl. III Bb** (Clarinet in B-flat): Staff with notes and rests, dynamic marking *mf*.
- Cl. Bajo** (Bassoon): Staff with notes and rests, dynamic marking *mf*.
- Fg.** (Fagotto/Bassoon): Staff with notes and rests, dynamic marking *p*.
- Sax. S.** (Saxophone Soprano): Staff with notes and rests, dynamic marking *p*.
- Sax. A.** (Saxophone Alto): Staff with notes and rests, dynamic marking *p*.
- Sax. T.** (Saxophone Tenor): Staff with notes and rests, dynamic marking *p*.
- Sax. B.** (Saxophone Baritone): Staff with notes and rests, dynamic marking *p*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *p*.

ANEXOS 2

I. Amanecer de trasnochada - yaraví

Larghetto quasi Andante

Int. 8va-

pp *simile* *p*

smorzando *pp* *p*

mf *dim.*

14

The musical score is written for piano and is divided into five systems. The first system (measures 1-3) features a piano introduction marked 'Int. 8va-' and 'Larghetto quasi Andante'. The second system (measures 4-6) continues the piano accompaniment. The third system (measures 7-9) includes a 'smorzando' marking. The fourth system (measures 10-13) features a 'mf' marking and a 'dim.' marking. The fifth system (measures 14-15) concludes the piece. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

17 *f* *mf*

21 1. *dim.*

25 2. *dim.* Ref. *p*

29 *f*

33 *mf*

The musical score is written for piano on five systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system (measures 17-20) features a forte (*f*) dynamic in the bass and mezzo-forte (*mf*) in the treble. The second system (measures 21-24) includes a first ending bracket and a decrescendo (*dim.*) marking. The third system (measures 25-28) features a second ending bracket, a decrescendo (*dim.*), and a repeat sign with a 'Ref.' (Reference) marking and a piano (*p*) dynamic. The fourth system (measures 29-32) includes a blue 'B' section marker and a forte (*f*) dynamic. The fifth system (measures 33-36) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

37

p

40

f

mf

43

46

più lento

Ref. Coda

p

49

smorz.

pp

Detailed description: This image shows a page of musical notation for a piano piece, likely in a minor key given the three flats in the key signature. The notation is arranged in five systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 37-39) features a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 40-42) includes a forte (*f*) dynamic in the bass and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the treble. The third system (measures 43-45) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 46-48) is marked *più lento* (more slowly) and includes a repeat sign followed by a *Ref. Coda* section. The fifth system (measures 49-51) concludes with a *smorz.* (diminuendo) instruction in the bass and a pianissimo (*pp*) dynamic in the treble.

II. Romance nativo - sanjuanito

Solm *Solm* *Allegro moderato*
Estribillo

mf *p* *A*

6 *mf* *p*

11 *f* *mf* *B*

16 *f* *mf*

21 *Estribillo* *mf* 1. 2.

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five systems of staves. The first system is marked 'Allegro moderato' and 'Estribillo', with a handwritten 'Solm' above the staff. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic and a first ending bracket labeled 'A'. The second system continues the piece, marked with *mf* and *p* dynamics. The third system is marked with a first ending bracket labeled 'B' and includes a forte (*f*) dynamic. The fourth system continues with *f* and *mf* dynamics. The fifth system is marked 'Estribillo' and begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a first ending bracket with two endings labeled '1.' and '2.'.

Handwritten musical score for piano, measures 26 to 43. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It includes dynamic markings (*f*, *mf*, *sfz*) and structural annotations (A, B, DM, Estribillo).

Measure 26: Handwritten "MibM VII" above the staff. Measure 26 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a series of chords and eighth notes, marked *f*. The left hand plays a bass line with eighth notes, also marked *f*. A handwritten "A" is above the first measure, and a handwritten "B" is above the last measure.

Measure 31: Measure 31 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a series of chords and eighth notes, marked *f*. The left hand plays a bass line with eighth notes, also marked *f*. A handwritten "A" is above the last measure.

Measure 35: Measure 35 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a series of chords and eighth notes, marked *mf*. The left hand plays a bass line with eighth notes, also marked *mf*. A handwritten "B" is above the last measure, and a handwritten "DM" is above the last measure.

Measure 39: Measure 39 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a series of chords and eighth notes, marked *mf*. The left hand plays a bass line with eighth notes, also marked *mf*. A handwritten "Estribillo" is above the last measure.

Measure 43: Measure 43 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a series of chords and eighth notes, marked *sfz*. The left hand plays a bass line with eighth notes, also marked *sfz*. A handwritten "1." is above the last measure, and a handwritten "2." is above the last measure.

III. La trilla* - danzante

Allegretto

Mim

p

mf

p

mf

p

mf

p

V/IV

Handwritten musical score for piano, measures 21 through 37. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Measures 21-24: Handwritten "MM" above measure 21. Dynamics: *p* (piano) in measure 21, *mf* (mezzo-forte) in measure 23. The piece features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Measures 25-28: Handwritten "B" above measure 25. Dynamics: *p* (piano) in measure 25, *f* (forte) in measure 27. Chord symbols are present above the right hand: $\frac{V}{H}$, $\frac{IV}{>}$, I , $\frac{V}{H}$, $\frac{VI}{VI}$.

Measures 29-32: Handwritten "I B" above measure 29 and "MM" above measure 32. Dynamics: *dim.* (diminuendo) in measure 30. The texture continues with a melody and bass line.

Measures 33-36: Dynamics: *f* (forte) in measure 34. The melody and bass line continue.

Measure 37: The final measure of the system, ending with a double bar line.

41 *A*

45

49 *mf* *p*

53 *mf* *p* 1.

Coda

57 2. *p* *senza rall.* *mf* *f* *Il 1. HIM*

IV. ¡Al que no alienta, copa! - alza

Handwritten mark: ✕

Handwritten mark: H:11

Allegro giusto

mf

5

p

mf

10

14

18

23 *Lo H*
p *f* *decresc.*

27 *V/fm*
p *mf*

32

36 *con tenerezza*
p

40

44 *f*

48

p *f*

52

sfz *mf* *p* *p*

56

f *decresc.*

60

p *mf*

64

68

1. 2.

sfz

V. Criollita presuntuosa - albazo

Allegro mosso

mf marcato

5

p non legato

10

mf

14

p

18

mf

Adm Tema Primario

B Hb M

B Ponte

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'V. Criollita presuntuosa - albazo'. The tempo is marked 'Allegro mosso'. The score is written in 3/8 time and consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts with a dynamic of 'mf marcato'. The second system begins at measure 5 and includes a section marked 'p non legato'. The third system starts at measure 10 and features a 'mf' dynamic. The fourth system begins at measure 14 and includes a 'p' dynamic. The fifth system starts at measure 18 and features a 'mf' dynamic. There are several handwritten annotations in the right margin: 'Adm Tema Primario' above the second system, 'B Hb M' above the third system, and 'B Ponte' above the fifth system. The score is written on aged, slightly yellowed paper.

23 *pp* *Sol m*

27 *p* *mf* *f*

32 *p*

36 *mf* *Do m*

40 *mf marcato* *codetta*

44 1. 2. *espress.* *p*

Detailed description: This page of musical notation contains six systems of staves. The first system (measures 23-26) features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with chords and single notes; dynamics include *pp* and a handwritten *Sol m*. The second system (measures 27-31) shows a treble staff with sixteenth-note runs and a bass staff with chords; dynamics are *p*, *mf*, and *f*. The third system (measures 32-35) has a treble staff with chords and a bass staff with eighth-note patterns; dynamics include *p*. The fourth system (measures 36-39) features a treble staff with sixteenth-note runs and a bass staff with chords; dynamics include *mf* and a handwritten *Do m*. The fifth system (measures 40-43) includes a treble staff with a *codetta* section and a bass staff with chords; dynamics include *mf marcato*. The sixth system (measures 44-47) shows a treble staff with a first and second ending and a bass staff with chords; dynamics include *espress.* and *p*.

48

52

56

60

63

67

mf

giocos

p *cresc.*

f *gliss.* *f*

mf

71 *rinforz.*

75 *ff marcato*

79

83 *decresc.*

87 Tema Primaria *p non legato*

92 *mf*

97

p *mf*

102

pp

107

p *mf* *f*

112

p *mf*

117

mf marcato

122

sfz

Tem. Secundario

The musical score consists of six systems of piano notation, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 97, 102, 107, 112, 117, and 122 are placed at the beginning of their respective systems. Dynamic markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), *f* (forte), *mf marcato*, and *sfz* (sforzando). The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. A handwritten annotation 'Tem. Secundario' is present above the final system.

VI. Nocturnal - pasillo

Allegro moderato

Measures 1-4 of the piece. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. The first system shows a treble and bass staff. The treble staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass staff has a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3. Dynamics include *f* (forte) in measure 1, *mf* (mezzo-forte) in measure 2, and *p* (piano) in measure 3.

(con sentimento)

Measures 5-8 of the piece. The music continues with a treble and bass staff. The treble staff has a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass staff has a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3. Dynamics include *p* (piano) in measure 5.

Measures 9-12 of the piece. The music continues with a treble and bass staff. The treble staff has a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass staff has a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) in measure 9.

Measures 13-16 of the piece. The music continues with a treble and bass staff. The treble staff has a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass staff has a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3. Dynamics include *p* (piano) in measure 13.

Lento

a tempo

Measures 17-20 of the piece. The music continues with a treble and bass staff. The treble staff has a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass staff has a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) in measure 17 and *p* (piano) in measure 18.

21

poco rit.

25

1. *p*

2. *più mosso* *f*

29

f

33

mp tranquillo

37

mf

in tempo rubato

41

mf *ff*

45

49 *a tempo* *mf*

53 *mf*

57 1. *più mosso* 2. *1er tempo* *poco rit.* *p*

61

The musical score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of five systems of music. The first system (measures 45-48) features a melody in the right hand with a trill-like figure and a bass line with chords. The second system (measures 49-52) includes the tempo marking 'a tempo' and the dynamic 'mf'. The third system (measures 53-56) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 57-60) contains a first ending marked '1. più mosso' and a second ending marked '2. 1er tempo' with a 'poco rit.' instruction. The fifth system (measures 61-64) concludes the page with a final melodic phrase in the right hand and a bass line with chords. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

ANEXOS 3

Sanjuanito futurista
Micro-danza (1944).

Luis Humberto Salgado
(1903-1977)

Maestoso ♩ = 70
(marcato)
f

Introducción
4 compases de introducción

Parte A
A Allegro moderato ♩ = 100
(leggiero)
mf

melodía pentatónica

→ 8 compases → 7ª idea
- (4+4) → total 16 compases

mf *cresc.*

f

4 compases

dim.

4 compases → 3 ideas

a
[8+4+8]
2 ideas

Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Quito, 2000.
conmusica@hotmail.com

21 *p* *mf*

b 8 compases → 1ª idea

25 *mf*

29 *p* (subito) rinforzando

2 compases → 2ª idea

33 *p* *stacc.*

6 compases → 3ª idea

37 *f* (marcato) *Fine*

4 compases de Refrán para entrar a la parte B

Part B

Meno (espress.)

41 *mf*



8 compasses 1 idea

45



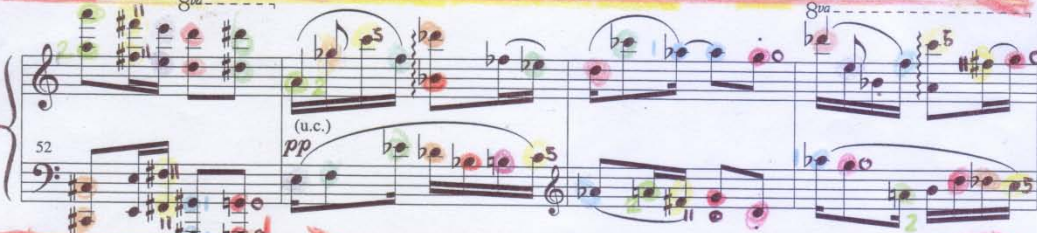
8va

49 *ff*



8va

52 *pp* (u.c.)




8va

56 *sonoro*



4 compasses 3 ideas

60 *f* (l.c.)



(u.c.) *sonoro*

8 compasses 1 idea

Handwritten musical score for piano, featuring six systems of staves with notes, rests, and dynamic markings. The score is annotated with handwritten notes and brackets.

System 1 (Measures 64-67): Handwritten note: "4 compases 2da". Dynamic marking: *f* (t.c.).

System 2 (Measures 68-71): Handwritten note: "8 compases 3da". Dynamic marking: *p*.

System 3 (Measures 72-75): Handwritten note: "8 compases 4". Dynamic marking: *mf*.

System 4 (Measures 76-79): Handwritten note: "8 compases 4". Dynamic marking: *mf*.

System 5 (Measures 80-83): Handwritten note: "8 compases 4".

System 6 (Measures 84-87): Handwritten note: "4 compases de Refron Cada al la parte A". Dynamic marking: *f*. Marking: *(marcato)*. Ending: *Al fin hasta Fine*.

parte b
(8+4+8+8)